

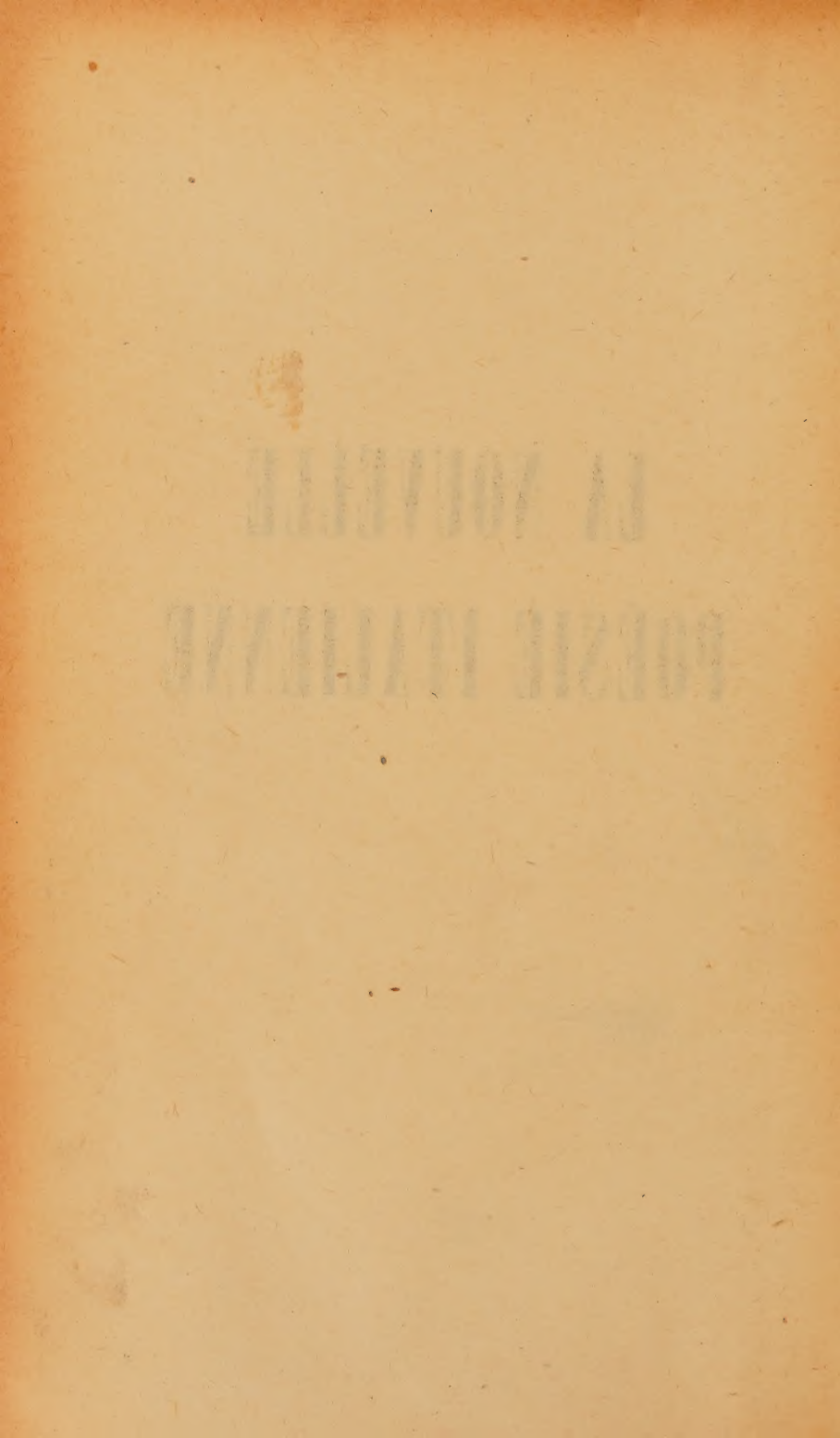
SHL

WITHDRAWN
ROMANCE
EST



Digitized by the Internet Archive
in 2026

**LA NOUVELLE
POÉSIE ITALIENNE**



LA NOUVELLE POÉSIE ITALIENNE

Il n'est pas facile d'expliquer à un étranger la nature et l'histoire de la nouvelle poésie italienne, lorsqu'on entend par nouvelle poésie celle qui vient après Ungaretti, Cardarelli, Montale, Saba et Quasimodo. Ce n'est pas facile surtout parce qu'on peut craindre que soit tout à fait ignorée la formation de cette poésie qui, pour nous, a un poids historique, est illustré, mais qui n'a pas trouvé hors d'Italie sa juste résonance, — cet écho que, par exemple, a eu la poésie espagnole du xx^e siècle, celle de Machado, de Jimenez et de Lorca. Si nous exceptons Ungaretti, qui a toujours eu des contacts larges et profonds avec la littérature et la culture françaises, et, par voie de conséquence, a eu le moyen de se faire connaître auprès d'interprètes intelligents de l'esprit européen (comme par exemple Jean Paulhan), aucun des autres poètes qui ont, ou bien atteint la soixantaine (et même l'ont dépassée, comme Saba), ou bien s'en approchent, n'a obtenu en France une véritable attention riche de prolongements. Il est dommage que des poètes comme Saba, Cardarelli, et Montale, restent, à tant d'années de distance de leurs œuvres fondamentales, encore à découvrir, encore inédits. De Cardarelli, il y a des années, la collection *Feux croisés* a publié la traduction d'un volume en prose; de Montale, on a donné un mince recueil de poésies traduites, en Suisse, mais il s'est agi d'initiatives accidentelles, qui n'ont pas vraiment servi à répandre près d'un public digne de ce nom l'œuvre de ces deux grands poètes dans la poésie italienne du xx^e siècle. Il est probable aussi que la partie la plus vivante de la culture française ne peut se référer à ces noms que du dehors, sans comprendre

exactement quelle a été la nouveauté et l'importance de ces voix nouvelles, qui, sans aucune exagération, ont changé la face de notre poésie.

Comme il nous faut partir d'un point arbitrairement choisi, on nous permettra de commencer par cette génération de poètes, illustres, mais presque inconnus hors d'Italie. Je pense d'ailleurs que le lecteur moyen français a des notions plus riches concernant la littérature italienne de la génération d'avant la première guerre mondiale : admettons qu'il connaisse l'état d'esprit des jeunes qui se sont trouvés devoir se mettre à l'œuvre après la grande époque de Carducci, Pascoli, d'Annunzio ; admettons qu'il sache *grosso modo* ce qu'on tenta de faire alors pour élargir l'horizon de notre littérature, pour étendre les recherches hors d'un cercle étroitement national, en somme pour européaniser une littérature qui risquait de suffoquer dans un air étouffant de provincialisme. Dans la poésie aussi, des hommes comme Giovanni Papini, Ardengo Soffici, qui justement avaient les yeux fixés sur ce qui se passait en France (particulièrement Soffici, qui fut l'ami d'Apollinaire) ont apporté de nouvelles chances de vie, lancé de nouveaux appels, donné de nouvelles impulsions. Il est probable que notre lecteur idéal a dans l'esprit ce chapitre de la poésie italienne des premières années du siècle — mais il est moins probable qu'il sache évaluer, dans leur juste éclairage, la figure et l'œuvre d'un grand poète qui, en Italie même, n'a été pleinement reconnu que depuis une vingtaine d'années seulement : je veux parler de Dino Campana.

Campana, si nous voulions nous servir d'images pittoresques, pourrait être défini comme notre Rimbaud, notre poète maudit, et, en fait, il existe une légende sur l'homme que fut Campana, qui s'adapte assez bien à cette définition ; mais l'importance de ce poète est tout autre, elle est tout entière dans un unique petit volume de vers et de prose poétique, *Chants orphiques*, qui est tombé au beau milieu de la paisible littérature des dernières années heureuses, à la belle époque, aux alentours de 1913-1915 (1), comme un météore, comme la classique bouteille au message secret. Il y a deux façons d'expliquer le phénomène Campana : la première est de le replacer dans l'atmosphère de la rénovation entreprise par Papini et ses amis, — c'est là une façon purement intellectuelle de l'expliquer ; la seconde, et la plus sûre, se propose de considérer l'expérience orphique de Campana comme une expérience tout à fait personnelle, intérieure, sans pour autant nier les liens évidents que sa poésie conserve avec celle de Carducci et d'Annunzio. Mais, comme on l'a dit, le message de Campana a été découvert, et étudié, longtemps

(1) L'Italie, restée neutre en Août 1914, n'est entrée en guerre qu'en Mai 1915 (N. d. t.).

après. A ses contemporains immédiats, il était apparu seulement comme une espèce de *type*, ce qui arrive toujours en de tels cas. Campana mourut dans un asile de fous en 1932, et c'est seulement quelques années plus tard que, timidement et lentement, la conscience littéraire de l'Italie a su mettre en lumière la substance et la vérité de sa poésie fulgurante.

Contre Carducci, Pascoli et d'Annunzio, bien ou mal, tous les jeunes ont donc cherché à réagir, sans pour autant réussir à obtenir un langage poétique pur, libre, autonome. Des écrivains comme Papini, Soffici, comme le Palazzeschi première manière, celui des poésies, ont réagi de façon violente et polémique; et même, jusqu'à un certain point, ceux qui ont réagi de cette façon ont accepté de livrer la bataille du futurisme sous la conduite de Marinetti. On comprend aisément que cette volonté de réaction, ce goût de la polémique, ne savaient pas toujours choisir les armes les mieux adaptées, les plus utiles, et souvent il arrivait de voir ces soldats de l'ordre nouveau tomber dans les vices qu'ils combattaient. Aujourd'hui, avec le recul de tant d'années, il est aisé de distinguer ce qu'il y avait de solidement acquis dans ce désir de rénovation, ce qu'il y avait au contraire de banal et d'occasionnel; mais il est surtout facile de voir comme était pesante la dictature des trois grands poètes de la fin du XIX^e siècle. Un point était cependant commun à tous les jeunes d'alors, c'est que tous sentaient le besoin de découvrir une voie nouvelle, de donner à la poésie italienne une terre nouvelle à défricher, à cultiver. Nous avons considéré jusqu'ici le groupe des inquiets, des rebelles, des révolutionnaires. Par souci d'objectivité historique, il nous faut indiquer aussi maintenant les noms de ceux qui ont fait leur révolution (ou leur tentative de révolution) en sourdine, obtenant souvent des résultats plus durables. Qu'on réfléchisse au cas d'un poète comme Corrado Govoni qui, tout en acceptant ouvertement la filiation dannunzienne, sut offrir un exemple extraordinaire de richesse verbale: Govoni a commencé à écrire très tôt, ses premiers livres ont paru dès la grande époque dannunzienne: et néanmoins ils ont aidé de façon sensible les jeunes qui ressentaient le malaise d'une école trop étouffante, et qui cherchaient un air plus tonique. A côté de Govoni, rappelons Mario Novaro, auteur d'un seul volume de vers, *Echos et murmures*, et directeur d'une des revues qui ont le mieux servi la poésie nouvelle, *La Riviera Ligure* (revue qui a joué le même rôle que les *Cahiers du Sud*, si l'on veut une comparaison); puis Clément Rebora, pour ses *Eclats lyriques* (Rebora appartient au climat de la rénovation florentine, uniquement par des rapports externes; en réalité sa curieuse tentative poétique, par la profondeur de l'ambition qu'elle s'assigne, garde une position tout à fait personnelle, complètement détachée); et enfin Camillo Sbarbaro, duquel nous ne rappellerons qu'un volume, *Copeaux*, dans lequel le mètre

du fragment lyrique est observé d'une façon nouvelle et pénétrante; j'ai mentionné ces noms, non seulement par scrupule d'historien, mais pour une autre raison encore: ils représentent un travail de préparation secrète, et pour cette raison beaucoup plus riche que bien des œuvres plus fortunées. Le sort de notre littérature aussi, en ces années lointaines, se jouait en grande partie sur les revues, et il n'est pas douteux que les poèmes de ces poètes secrets ou presque secrets ont formé la base de départ, le terrain de préparation et de développement de la grande poésie entre 1920 et 1940.

Nous avons envisagé jusqu'ici les tentatives de libération, les motifs d'insubordination vis-à-vis de la grande poésie rhétorique du XIX^e siècle: il y avait chez tous, et comme évident, le besoin de revenir à un état de pureté dans lequel on puisse librement se remettre à construire et à travailler. Je ne crois pas que personne, à ce propos, soit disposé à nier la grande importance d'Ungaretti. Ungaretti a été celui qui a fait table rase des expériences et des habitudes dangereuses qui entravaient les premiers pas de la poésie du XX^e siècle, il a été le premier à avoir l'humilité et l'orgueil de faire que la poésie reparte purement et simplement de la parole. Il est évident que, même pour lui, il est nécessaire de parler d'une histoire et d'une formation, et je suis prêt à admettre toutes les dettes qu'il a contractées non seulement à l'égard des écrivains d'avant-garde (les futuristes et Palazzeschi) mais même vis-à-vis d'écrivains comme d'Annunzio, sans parler des étrangers, les Français surtout, mais tout ceci en ce moment, n'a aucune importance, — ce qui compte est qu'Ungaretti a montré quelle était la bonne route, de quel côté devait venir le salut. L'évolution de sa poésie s'appuie essentiellement sur trois œuvres, la première est *L'Allégresse des naufrages* (1919); la seconde s'appelle *Sentiment du temps* (1932), et la troisième, *La douleur* (1947).

Après Ungaretti, sont à rappeler Umberto Saba, Vincenzo Cardarelli, et, comme représentant d'une autre génération, Eugenio Montale. Je pense qu'il est beaucoup plus facile pour un étranger d'apprécier correctement le travail d'un Ungaretti: les points de référence sont plus constants et plus profonds; tandis que pour un Saba, pour un Cardarelli, le jeu des influences est beaucoup plus difficile à déterminer. Umberto Saba a derrière soi une splendide carrière de poète, il vient d'atteindre les soixante-dix ans, et il a à son actif plus de quinze volumes; pour avoir une idée de son histoire reconnue,

que l'on consulte le gros volume du *Canzoniere*, qui est sorti en 1945. Saba lui aussi a commencé à écrire au temps du triomphe de d'Annunzio, et sa réaction fut évidente dès ses premiers efforts (qui portent la date de 1900); elle est basée sur l'intimité du ton, sur la confiance, sur un goût d'humanité partagée. Saba a enseigné aux jeunes l'importance de la communication immédiate, des confessions qui refusent toute superstructure ou construction rhétorique, et il n'est pas nécessaire de souligner qu'une diction si naturelle des choses a permis aux jeunes d'extraordinaires ouvertures, de véritables ruptures de frontières, sur le terrain même de la poésie. Sa leçon propre est donc une grande leçon de reconnaissance de la réalité humble et quotidienne: une poésie trop drapée comme la nôtre, trop conventionnelle, avait besoin de pouvoir recommencer à parler de manière humaine et naturelle.

Vincenzo Cardarelli est de quatre ans plus jeune que Saba, et son premier livre, *Prologues*, porte la date de 1916. Son histoire est liée surtout à la revue *La Ronda*, qu'il fonda avec Baldini, Bacchelli, Cecchi et Montano: une revue qui insistait sur les bases d'un primat moral de la littérature, et qui, au nom de Léopardi, entendait se référer à la plus pure tradition italienne. Déjà, cette prise de position nous aide à comprendre sur quel plan se plaçait Cardarelli poète: le désir de fuir une crise d'inquiétude et d'inutiles incertitudes, et l'acceptation d'un devoir plus haut, de construction. L'importance de Cardarelli est identifiable dans la production des écrivains italiens depuis l'époque de *La Ronda* jusqu'aux années de la deuxième guerre mondiale: la fermeté de la voix, la construction toute sensible et vive, l'enseignement explicite d'une énonciation claire, tels sont les arguments critiques que les jeunes ont tiré de lui, à travers des pages d'une saveur classique.

Eugénio Montale enfin, qui est le plus jeune de cette génération des *grands* (il est né à Gênes en 1896), a connu une faveur extraordinaire, une longue saison de succès, et il n'y a pas de doute qu'il est le poète qui a le plus compté pour les jeunes, de 1930 à aujourd'hui. Comme celle d'Ungaretti, l'histoire de Montale s'articule sur trois moments: le premier est celui d'*Os de seiches* (1925), le second celui des *Occasioni* (1939), le troisième a pour l'instant le nom de *Finisterre* (un petit volume de vers paru à Lugano en 1943), mais il doit être étendu à toutes les poésies écrites depuis 1940 jusqu'aujourd'hui. Poète aux expériences diverses et complexes, nourri d'une riche culture et d'un fort sens critique, Montale a eu un succès immédiat et très large justement parce qu'il savait reconnaître et préciser quels étaient les thèmes de l'époque, les occasions d'une poésie à faire, les angoisses et les peines d'une génération vaincue au

départ. Montale a illustré, sur le mode de la communion affective, ce qui fut la vie d'au moins deux générations : non seulement une situation littéraire, mais dans ses meilleurs moments la traduction d'une aventure métaphysique, laquelle en outre ne s'est jamais compromise avec aucune espèce de rhétorique, aucune protestation abaissante de la dignité humaine.

Telles sont donc les voix avec lesquelles ont dû compter les jeunes qui ont commencé à écrire après 1930, ceux qui constituent le livre de la nouvelle poésie italienne, ou, pour employer une formule plus précise, la toute dernière poésie italienne. De la même façon qu'en ce qui concernait les hommes représentatifs des années 1915-1918, il faut tout de suite ici, après l'œuvre de Saba, Cardarelli, Ungaretti, Montale, signaler le travail d'autres poètes du xx^e siècle. Je pense à Carlo Betocchi qui est un bel exemple de poète naturel, et qui reste jusqu'aujourd'hui la voix la plus authentique du catholicisme italien : quand apparut son premier livre en 1934, *Réalité passe le songe* (2), ce qui frappa justement ce fut la sincérité et la spontanéité de son accent. Giorgio Vigolo, Luigi Bartolini, Corrado Pavolini, Sergio Solmi, chacun selon ses propres forces et selon ses exigences propres, ont élargi le champ des conquêtes, ont approfondi les motifs et les figures, ont en un certain sens constitué l'indispensable terrain des correspondances.

Parmi les hommes de cette génération, celui qui sut le mieux trouver son accent propre, et celui qui par conséquent sut représenter un état d'âme commun à beaucoup de jeunes, c'est Salvatore Quasimodo. Il est né en 1901, ses œuvres sont : *Terres et eaux* (1930), *Hautbois submergé* (1932), *Erato et Apollion* (1936), *Et c'est déjà le soir* (1942), *Jour après jour* (1946), *La vie n'est pas un songe* (1949). Quasimodo, reprenant le point de départ d'Ungaretti, la pure et simple parole, a su atteindre, de manière exceptionnelle, à un état essentiel, et conférer à son texte une disposition de prière. Par la suite, en face des événements tragiques de notre monde, le poète a cherché à élargir sa phrase jusqu'au poème construit, à développer la parole jusqu'à la communion ; et de cette manière son histoire acquiert une pleine justification, une force que personne ne saurait, d'un cœur léger, passer sous silence ou diminuer.

Un héritage aussi considérable aurait fini par devenir pour les poètes de la génération la plus récente (qui sont précisément ceux qui concernent plus directement notre panorama), un obstacle, un lourd bagage. Nous avons vu comment la généra-

(2) Comme on dit : Contentement passe richesse (N.d.t.).

tion de Papini a tenté de réagir contre la grande tradition du XIX^e siècle; puis nous avons rencontré les véritables solutions du problème, Ungaretti, Montale, etc... Et voici que nous trouvons d'autres jeunes sur qui pèsent des problèmes différents, mais aussi préoccupants. Comment sont-ils sortis d'une situation poétique aussi fermée ? De quelle manière ces jeunes, qui tournent tous aujourd'hui autour de la quarantaine, ont-ils formulé leurs exigences ? Une révolution totale, de l'espèce de celle qu'avait accomplie Ungaretti, était impossible : notre temps n'est plus celui des grandes aventures, mais plutôt celui des programmes bien précis, celui des mises en place et des classements critiques. Et de fait, si l'on prend tous ces jeunes en bloc, on voit que tous obéissent à une donnée commune, ont une caractéristique identique; ils sont au départ des critiques et tous, plus ou moins, ont exercé leur activité de critique en relation très étroite avec leur œuvre. Il y a des exceptions, je pense à Sandro Penna et à Mario Tobino, qui sont généralement considérés comme des écrivains d'une nature très particulière et qui ont tenté de marcher dans la liberté absolue.

Les autres (et leurs dates de naissance s'échelonnent de 1908 à 1914) ont toujours procédé eu bon ordre, cartes sur table, acceptant franchement d'unir le sort de leur poésie à celui d'une école à laquelle, — si l'on néglige les détails et les différences, — les lecteurs les ont rattachés. Je fais allusion à ce qui a été le phénomène de l'hermétisme, phénomène qui a occupé au moins dix années de notre histoire littéraire, de 1933 à 1943. Sous ce vocable de « l'hermétisme », la critique officielle et paresseuse a tenté d'interpréter l'effort commun de renouvellement, le travail consciencieux et scrupuleux par lequel nos poètes ont cru devoir sortir de *l'impasse* (3) de la grande poésie des années 1920-1930. Les accusations que nous entendions formuler contre cette nouvelle poésie étaient les accusations habituelles, d'obscurité, d'aridité: il ne me semble pas nécessaire de dire que ces accusations reflétaient seulement un état de paresse de la part des lecteurs, et l'absence de tout effort, si minime soit-il, pour entrer dans le vif de la lutte. D'autre part, il aurait suffi d'attendre quelques années pour voir, résolue par les poètes eux-mêmes, cette fameuse obscurité: à un certain moment, sur l'indispensable côté des recherches et des tentatives, serait apparue la lumière poétique de chacun, dans sa juste mesure. C'est ce qui s'est produit à point nommé pour Gatto, comme pour Luzi, pour Borlenghi, pour Bigongiari. D'autres poètes, comme Bertolucci, Sinisgalli et Bassani ont suivi d'autres lois internes, et, s'étant formés

(3) En français dans le texte.

hors d'une « école », hors d'une « famille » spirituelle, ils ont illustré leur propre histoire d'une manière personnelle.

Si nous voulons maintenant distinguer mieux certains visages, il faut mettre l'accent sur les dons, sur les qualités naturelles d'Alfonso Gatto. Nature très vive, inquiète, souvent contradictoire, dès sa première plaquette de vers, parue en 1932, Gatto a pu imposer son langage riche d'images violentes et d'abandons imprévus. Au cours de son évolution, il a cherché de diverses façons à corriger l'impétuosité de son accent naturel, acceptant, épousant franchement même, en toute sérénité, les ressources de son intelligence critique, et les suggestions de son imagination polémique. Par contre, nous avons déjà fait allusion à Leonardo Sinisgalli (d'un an plus âgé que Gatto), comme à un poète tenu par sa constante fidélité sur la frontière où se touchent la source de poésie subtile et une rhétorique vigilante et ponctuelle. Pour Sinisgalli comptent aussi l'acquis de la culture (il a été un bon lecteur, il est fin connaisseur d'art, il a de très vastes curiosités scientifiques) et l'acquis du goût: loin du besoin de se compromettre en batailles polémiques, il a fini par correspondre à son idéal de sécurité néoclassique.

Dans le groupe des poètes nés autour de 1914 il faut distinguer d'abord Mario Luzi et Vittorio Sereni. Luzi appartient au groupe des poètes florentins, avec Parronchi et Bigongiari, et aujourd'hui, au moment d'atteindre la quarantaine, il est une des figures les plus robustes de notre littérature. Parti dans l'angoisse d'une recherche totale, il ne s'est jamais perdu dans l'écho, ni dans la lumière des symboles trop voyants, et il a cherché avec énergie à réagir contre une solution d'abandon. Il apparut dès les premiers temps comme l'esprit condamné à la plus grande obscurité, et nous le voyons au contraire aujourd'hui le maître d'une élocution pleine, et responsable. Son chemin s'est donc séparé d'une première intelligence exclusive des objets poétiques, pour aboutir à une fonction clarificatrice, humainement éclairante. Notons aussi que parmi tous les poètes dont nous parlons, c'est celui qui a le mieux défendu son travail par une intense activité critique parallèle.

Vittorio Sereni est resté attaché à une énonciation sentimentale du monde, mais bien peu, comme lui, ont su rendre avec autant d'émotion les attentes, les incertitudes et les douleurs de l'aventure humaine. Après s'être détaché d'une lecture immédiate du monde, d'une lecture à peine déformée par le souvenir et par le sang, il est passé, au cours de son expérience des années de guerre (son second volume s'intitule précisément *Journal d'Algérie*), à une explicitation plus concrète de sa lecture du monde, à la pleine mesure de sa méditation.

D'une façon générale, tous ces poètes ont fini par suivre la courbe d'une démarche commune : à l'origine nous les voyons réduits à la pure et simple énonciation, ou bien au jeu complexe d'interrogations limitées au cercle de la parole pure et simple ; aujourd'hui, tous apparaissent préoccupés de résoudre leur interprétation du monde dans un véritable exposé cohérent. Que l'on considère Attilio Bertolucci, qui, parti d'une imagination extrêmement vigilante et soutenue (à travers Laforgue), atteint avec *La cabane indienne* les grandes constructions suggestives, avec un objectif qui véritablement englobe les plus hautes ambitions. Le même phénomène est observable dans l'œuvre de Parronchi, de Caproni, et aussi dans celle d'Aldo Borlenghi, qui cependant reste étroitement liée à un code intellectuel très complexe.—

●

Bassani est le poète le plus jeune de notre panorama : né en 1916. Est-ce que nous voulons de cette façon laisser entendre que depuis cette année-là nul poète n'est né en Italie ? Ce serait ridicule de soutenir une pareille chose, et d'autre part tout le monde sait combien de tentatives, venant de voix nouvelles, apparaissent tous les jours, — quelle ferveur, quelle ardeur pour rejeter dans le passé le dernier volume concret de notre poésie. Les jeunes ne seraient pas des jeunes s'ils n'étaient pas animés de cet orgueil de subversion et de renversement des positions acquises. Si nous mettons pour le moment un point final à cet exposé, ce n'est donc pas pour donner à entendre que la nouvelle poésie italienne s'arrête aux quelques noms que nous avons produits, noms d'écrivains nés entre 1906 et 1916, — mais parce que ces noms représentent une œuvre concrète, un dessin, une physiologie poétique, qui s'opposent à l'agitation inquiète et aux ébauches de ceux qui suivent. Comme il fallait s'y attendre, à cette génération hermétique a succédé une autre famille de poètes qui a misé tout son capital sur le réalisme, sur la force de la réalité, sur le besoin de revenir à la vie. Il s'agit, un peu, de mouvements très communs dans une littérature toujours un peu drapée comme la nôtre, une littérature pour lettrés, qui provoque spontanément ces appels à la vie, à l'humanité ; il s'agit aussi, pour une bonne part, de reflets de notre temps, de la dure leçon de la guerre, de la fréquentation constante et vivante des littératures étrangères. On me permettra de nommer le groupe turinois de la revue *Momenti*, qui me semble le mieux développer cette activité révolutionnaire contre la stagnation spirituelle et intellectuelle de la poésie consacrée. J'ai parlé d'aspirations, de désir de

renouvellement, étant donné que pour l'instant on ne peut pas parler d'œuvres, de points acquis, d'une poétique fondée sur une production affirmée. Cette production viendra, nous le souhaitons tous, mais on ne peut pour autant changer le tableau de l'état de choses actuel : le livre de la poésie italienne récente se ferme sur les noms que nous avons cités : noms sûrs, œuvres authentiques, histoires spirituelles accomplies, justifiées. Ces jeunes ont gagné leur bataille et ont le droit de participer à la vie de la poésie européenne récente, dans toute la lumière et dans toute l'attention du peu de lecteurs que la poésie admet.

CARLO BO.

(Traduit par G. M.)

UNE POÉSIE DU NATUREL

Naturellement, le mouvement qui, poètes ou lecteurs français, nous pousse à la rencontre de la poésie italienne, c'est un souci d'y trouver ce que nous n'avons pas chez nous, des exemples, des tons, des voix, je ne dis pas qui renouvellent notre poésie, mais au moins l'enrichissent. Une poésie étrangère explorée, c'est toujours l'espérance de quelque chose d'analogue à l'irruption d'un Whitman, d'un Maïakovski, d'un Nazim Hikmet ou d'un Federico Garcia Lorca, parmi nous.

Sur ce que peut nous apporter la poésie italienne la plus récente, il est d'abord intéressant de consulter les Italiens eux-mêmes. On trouvera dans les pages de ce numéro l'opinion de Carlo Bo: les poètes qu'il a choisis pour nous, qu'il a nommés dans son panorama, ce sont ceux dont la bataille est gagnée, « qui ont le droit de participer à la vie de la poésie européenne la plus récente ». Cette façon de voir est partagée par d'autres bons observateurs en matière de critique italienne: Emilio Cecchi, par exemple, a déclaré: « Pour ce qui est de la poésie italienne contemporaine, je crois qu'elle occupe solidement une position digne de considération; je crois même que lorsque, vers la fin de l'autre guerre, apparurent *Le port enseveli* d'Ungaretti et les *Prologues* de Cardarelli, elle était à la tête de la production européenne. Eliot à cette époque n'avait donné rien de comparable à la *Mort de l'homme* de son compagnon d'âge, Cardarelli (1). Comme il arrive en Italie fort souvent, l'évolution fut par la suite laborieuse et compliquée, malgré l'apport décisif de l'art

(1) Cecchi, — une erreur d'optique explicable par sa formation sans doute, — oublie Apollinaire qui reste le grand nom de ces années-là pour tous.

de Saba et de Montale » (2). Jugement, dans l'ensemble, positif. Celui de Francesco Flora, vieux routier de la critique crocienne, est apparemment beaucoup plus réticent : « Le problème de ce que la postérité pensera de nous, le choix d'un candidat à l'immortalité, risquent d'être des choses toutes gratuites. Quel sera l'intérêt avec lequel nos descendants regarderont *effectivement* notre œuvre ? En face d'eux, tous les écrivains d'aujourd'hui sont en puissance aussi valides ». Mais quelques pages auparavant parmi les « traits dominants » de la littérature italienne actuelle, il définissait « l'originalité la plus patente » de cette littérature au regard des littératures étrangères : « un respect héréditaire de la parole », « un sentiment héréditaire du goût classique » (2). Et c'est une réponse à notre question. Un autre écrivain des mêmes générations, Bonaventura Tecchi (né en 1896, alors qu'Emilio Cecchi est né en 1884), donne également une réponse affirmative à la question de savoir s'il existe « une fonction de la littérature italienne [actuelle] à l'égard des autres littératures, européennes ou du monde entier ». Cet apport il le voit comme étant celui du critique Benedetto Croce, lequel a vraiment marqué, profondément, toute la littérature italienne actuelle ; et l'exemple donné par celle-ci serait « son attention sévère à discerner l'art du non-art, à proclamer l'autonomie du fait artistique » (2) : postulats crociens fondamentaux, grâce auxquels « dans le camp de la critique, avec le nom de Benedetto Croce, nous Italiens, avons été et cherchons à nous maintenir aux premières places en Europe et dans le monde » (2).

D'autres écrivains italiens formulent un jugement très différent. Le plus ferme est sans doute Montale, à la fois solide critique et l'un des trois grands poètes italiens vivants. « L'Italie d'aujourd'hui, dit-il en termes parlants pour un lecteur étranger, n'a ni Valéry, ni Benn, ni Eliot, ni Auden, ni René Char. Elle n'a ni grands guérisseurs, ni grands faiseurs d'expériences nouvelles. Mais elle a eu des poètes qui peuvent valoir, je crois, un Apollinaire, ou un Antonio Machado, ou si nous voulons remonter plus haut, un Hopkins ; des poètes en qui le meilleur du symbolisme français (qui fut en poésie ce qu'en peinture était l'impressionnisme) est venu se greffer sur des formes italiennes de façon parfaitement originale. Il faut ajouter cependant que la poésie italienne récente est menacée d'épuisement. Et c'est proprement son côté classique qui semble en péril. Il y a des mots, — poursuit aussi excellemment Montale, — des tours expressifs et des rythmes, [de la poésie récente], qui ne peuvent plus être

(2) *Confessioni di scrittori* (interviste con se stessi) Edizioni Radio Italiana, Torino, avril 1951 [*Confessions d'écrivains* (Interviewés par eux-mêmes). Edition de la radio italienne, Turin, avril 1951, pp. 32, 48 et 46, 97.

employés d'ici longtemps; or, chez les jeunes, un langage nouveau n'est pas encore né » (3).

Il n'y a pas une goutte de l'amertume des générations vieillissantes à l'égard de la génération grandissante, dans ce jugement mesuré, auquel ne manquent pas les confirmations. Giacinto Spagnoletti, dans son anthologie *Poeti del Novecento* (Poètes du vingtième siècle), arrive à rendre le même son: « Ungaretti et Montale auxquels est venu s'ajouter par la suite un Quasimodo, ont été les protagonistes acclamés et discutés de l'histoire la plus récente de la poésie italienne. Après la guerre, celle-ci ne s'est pas beaucoup renouvelée... [Il y a] des indices d'un renouvellement qui ne s'est pas encore produit, et qui nous laisse incertains sur l'avenir des nouvelles générations poétiques, auxquelles certes un grand courage sera nécessaire pour se délivrer des réminiscences techniques et formelles de la mode récente, et pour établir leurs propres positions religieuses, humaines et spirituelles, dans un langage qui ne soit ni éculé, ni frelaté, ni plein de vanité » (4). Ce jugement de Spagnoletti, dont la sévérité s'explique peut-être par des partis pris non formulés, n'est intéressant que parce que, donné dans une édition scolaire, il est le reflet de beaucoup d'autres. Je n'en citerai qu'un du plus solide et du plus attachant parmi les critiques de la génération des cinquante ans: Natalino Sapegno: « On a l'impression, dit-il qu'avec Montale, tout une époque du lyrisme [italien] moderne s'est achevée, après avoir atteint son plus haut degré de tension, et qu'il est devenu nécessaire, désormais, de refaire à rebours le chemin, ou mieux, de chercher des voies nouvelles. Il est difficile d'appuyer cette impression sur des exemples, des textes probants. D'un côté l'expérience de « l'hermétisme » [italien] qui partait d'exemples fournis par Ungaretti et Montale, s'est achevée, même en ses représentants les plus significatifs et les plus doués (nous rappellerons S. Quasimodo, A. Gatto, M. Luzi...) par des tentatives de caractère presque uniquement littéraire; par une recherche exquise ou raffinée sur le plan de la technique des mots, des images et des rythmes; de l'autre côté, il est vrai aussi que la tendance vers une poésie plus humaine, plus liée à la chronique de la vie quotidienne, d'après l'exemple, toujours valide, de Saba, ne s'est pas jusqu'ici concrétisée en résultats capables de survivre et de s'imposer » (5). La jeune poésie italienne dispose au moins de cet ami précieux qu'est une critique sans complaisances.

(3) *Confessioni di scrittori*, etc... p. 71.

(4) Ouvrage cité, Mondadori, 1952.

(5) *Compendio di Storia della letteratura italiana*, vol. III, pp.

C'est maintenant l'optique d'un lecteur français qu'il faut donner sur ce sujet. Je crois qu'elle sera toujours assez voisine de celle de Montale et de Sapegno. La poésie du vingtième siècle italien tout entière peut et doit nous apporter des poèmes que nous n'avons pas écrits, toute une anthologie qui ne décevrait nul ami de la poésie; mais elle ne nous apporte pas de valeur irremplaçable, insoupçonnable, de révélation, de coup de foudre: ni Whitman, ni Maïakovski, ni Nazim Hikmet, ni Federico Garcia Lorca, répétons-le. Je me demande franchement si les *Chants orphiques* de Dino Campana, qui jouit dans l'histoire de la poésie italienne du double prestige d'un Rimbaud par ses voyages, et d'un Reverdy par ses dix-huit ans d'asile de fous, — une fois traduits, ne feraient pas penser à Gabriele d'Annunzio, ses paroxysmes verbaux, ses trépидations lyriques, plus qu'à Reverdy, plus qu'à Rimbaud; tandis que son orphisme, à nous lecteurs de Whitman et des nocturnes allemands, semblerait probablement vieillot. Campana, notable dans l'histoire lyrique italienne, hors d'Italie ne compte pas.

Le cas de Campana lui-même est d'ailleurs une exception: bien qu'il ne soit pas un autodidacte, et soit au contraire nourri de lectures italiennes, il répète sans doute imparfaitement trop tard des expériences déjà bien faites ailleurs. Mais si la poésie française, au premier regard, a peu de chose à prendre aux Italiens, c'est parce qu'en fait ils en sont trop souvent le reflet, trop souvent le reflet atténué. Tout cet impressionnisme, cet intuitivisme, cette autonomie du lyrisme, cette distinction de l'art et du non-art crociens ne sont et ne peuvent être pour nous qu'un vocabulaire spécifique italien recouvrant nos vieilles connaissances, l'art pour l'art et la poésie pure, enveloppées de terminologies hégéliennes ou post-kantiennes ignorées en France. Et tout ce qui agitait l'Italie poétique entre 1928 et 1939 sous le nom d'école hermétique, force nous est d'y reconnaître toutes les nouveautés de la poésie française depuis Mallarmé, Rimbaud, jusqu'au surréalisme, mais filtrées par une forte tradition nationale. à qui, nous le verrons, il n'est pas question d'opposer ce filtrage comme un reproche. C'est encore une fois Montale qui formule parfaitement cet état de choses, bien que d'un autre point de vue: « En Italie, dit-il, la poésie lyrique est restée classique. Elle n'élimine pas, c'est-à-dire, le contrôle de la raison, mais cherche à le surmonter en s'évadant sur un autre plan, qui est justement celui de l'intuition a-logique du lyrisme. Dans d'autres pays, il n'en va pas toujours ainsi, et l'on a des poètes chez qui prévaut l'élément irrationnel; mais chez nous, quand toute possibilité de compréhension rationnelle vient à manquer, lecteurs, critiques, tout le monde s'avoue vaincu, et les poètes eux-mêmes ne sont pas satisfaits. L'Italie a eu le futurisme, qui réagissait contre le dannunzianisme au moyen d'armes très dannunziennes elles-mêmes, et

ne divorça presque jamais d'avec la raison ; elle n'a jamais eu par contre ni le surréalisme ni ce qui en dérive » (6). On saisira le niveau du débat « hermétique » italien par ce seul exemple : le texte, à ce propos, le plus discuté d'Italie, fut sans doute ce très bref poème d'Ungaretti :

*Balcon de brise
pour accoucher, ce soir,
ma mélancolie.*

Toute la poésie italienne du vingtième siècle est nourrie, — même quand elle se coule en formes très originalement italiennes, — de problèmes et d'expériences et de débats poétiques surtout français. C'est à chaque instant qu'elle se définit par rapport à Mallarmé, Max Jacob, Apollinaire, en ce qu'elle a de plus hardi. Ses poètes, Ungaretti, Saba, Montale, ont eu commerce direct avec les milieux français. Ce qui explique pourquoi les trois quarts de ce qu'ils nous renvoient, ce sont nos propres reflets ; enrichis d'irisations propres, mais reflets où nous nous reconnaissons trop, reflets qui ne nous apprennent plus rien que, peut-être, le vieillissement de nos propres modes. La richesse d'Ungaretti, de Saba, de Montale n'est pas dans la répétition — si sincère soit-elle, — d'une inquiétude et d'un pessimisme, d'une solitude et d'un solipsisme poétique (7), dont nous avons eu chez nous toutes les expressions possibles. Elle n'est pas non plus dans leur génie formel : les accents les meilleurs d'Ungaretti, ce ne sera souvent pour nous qu'un Eluard dans ses moments sobres et clairs ; Montale, plus d'une fois ce sera le Valéry génois (mais Valéry fut à demi-génois) qui récrit souvent le *Cimetière marin* dans une langue proche de celle d'Apollinaire ; Saba lui-même éveillera mille échos, loin de toute réminiscence pourtant. Ni eux, ni leurs successeurs ne nous offrent une poésie étrangère à la nôtre, une vision poétique renouvelée, un monde autre que celui de nos partis pris les plus invétérés.

Et pourtant ils sont riches, ils nous apportent beaucoup ; l'anthologie qu'il faudrait constituer de leur œuvre aurait une grande valeur dépaysante, et pourrait utilement secouer les conformismes actuels de la jeune poésie française : à condition que cette anthologie ne soit pas établie suivant des critères italiens (les critères italiens seraient trop souvent l'écho de positions, de problèmes français dépassés).

(6) *Confessioni di scrittori*, etc... p. 70.

(7) Voir plus loin : Leonardo Sinisgalli, *Arrêt à Narni-Amelia*.

Leur premier enseignement serait celui que Montale a bien vu : l'existence et la possibilité d'une poésie fraîche, efficace, et qui ne soit pas passée par le surréalisme ; qui n'ait pas eu donc à se désintoxiquer de la mode selon laquelle la poésie, c'est des instantanés d'émotions au millième de seconde, instantanés d'ailleurs obtenus par les appareils enregistreurs les plus divers : microscope et télescope aussi bien que camera simple ; et spectroscopies ; et radioscopies ; et microfilms — autant de documents peut-être poétiques mais qu'il faut ensuite faire déchiffrer, puis interpréter, par autant de spécialistes. Une anthologie de la poésie du vingtième siècle italien, faite de tous les noms cités et choisis par Carlo Bo fournirait la preuve qu'une poésie *classique* est possible au vingtième siècle. Montale a raison, ce serait dommage que les descendants d'Ungaretti, de Montale et de Saba découvrent les mots en liberté, les images surréalistes à la Maldoror en 1954, et répètent avec un retard de vingt-cinq ans des expériences assimilées par leurs aînés : ce péril n'est pas entièrement exclu (8), compte tenu de l'influence des modes françaises, et du retard de leur propagation.

Mais la grande vertu d'une anthologie de la poésie du vingtième siècle italien, ce serait celle de ses thèmes. Par un paradoxe parlant, c'est la critique italienne crocienne qui s'est épuisée dans ses analyses sur l'art et le non-art, la poésie et la non-poésie ; mais c'est la poésie française, — où le débat pauvrement technique et formel ouvert par l'Abbé Brémond, Valéry, Jaloux fut vite oublié, — qui s'est appauvrie par une sélection toujours plus épurée de ses thèmes, au point que la *matière* de notre poésie contemporaine est trop souvent impalpable. Il serait passionnant de cataloguer tous les sujets qu'une terreur de l'impureté poétique a fini par éliminer comme non poétiques en France : il n'y a plus, trop souvent, que des moments poétiques, des instants souverains, — l'unité de la vie, la continuité de la vie vécue, les problèmes et les accidents de la vie vécue disparaissent, inanalysables au millième de seconde. Au contraire, ce qui donne sa chair savoureuse à la poésie italienne, c'est ce qui reste en elle, — en dépit de toutes les modes françaises — de sentimental (et ceci veut dire de propre à l'étendue de la vie sentimentale, de propre aux événements de la vie sentimentale). Il suffirait de comparer deux textes parents de thème, comme l'*Union libre* de Breton et *A ma femme* d'Umberto Saba, pour sentir la différence entre une addition de sensations plus ou moins bien photographiées et retouchées, et la participation au poème de tout le contenu d'une existence. La chair de cette poésie, d'un autre mot bien démodé chez nous, c'est son romantisme, — c'est-à-dire son romanesque, son attachement aux situations désirées et compliquées de la

(8) Voir plus loin : Alfonso Gatto, *A un suicidé*.

vie réelle, — c'est-à-dire, par exemple, toute la vie intime incorporée au poème, et non pas seulement la saisie si fulgurante soit-elle, du contact épisodique de deux épidermes accordés ou mal accordés. Tous les poèmes de Montale, Ungaretti, Saba, bout à bout racontent leur biographie, comme on n'ose plus la raconter chez nous à force d'épuration : *La maison des douaniers* de Montale ou *Un mois après* de Saba (9) n'ont pas d'équivalent chez nous depuis probablement *Tristesse d'Olympio*. Lâchons enfin le grand mot, qui n'effraie pas les Italiens, le prix de leur poésie pour nous, c'est la présence de l'existence entière, de la *réalité* entière (au moins en principe), la chronique de la vie quotidienne, comme ils disent, un réalisme dont ils n'ont jamais été tout à fait coupés. D'où ces thèmes effrayants chez nous depuis que Hugo n'est plus là, qui sont de vrais poèmes : *Mort de mon frère*, *A ma mère*, écrits par Ungaretti ; ces poèmes du deuil et de la consolation désolée, auxquels nous avons substitué les anathèmes mauriac-gidiens et freudo-surréalistes contre la famille, anathèmes trop souvent intellectuels, à la mode, inutiles aux millions de Français bien portants comme nous qui n'ont jamais eu de complexes familiaux, pour qui la mort d'un père est un trou noir à jamais dans un coin de leur pensée. Je ne connais pas, depuis cinquante ans, de poème français digne de vivre à côté de *Lélio*, d'Alfonso Gatto, qui sait au moins que tous les chagrins, un jour ou l'autre, ont besoin d'être aidés par une poésie digne de sa mission :

*La tombe du petit
nous voulons qu'elle soit blanchie
comme une petite chambre
avec un jardin
tout autour, et la paix
incroyable d'une petite pelle.*

*Comme il était doux le bruit
dont tu marquais la journée
tu choisissais des graviers
bleus, dont la couleur
te faisait trouver le soir bleu tout autour.*

(9) Voir plus loin : *Fausset*, de Montale.

*Maintenant, si la lune se lève
laissant dans son sillage
un monde plus seul,
il nous semble toujours
entendre passer dans l'air
ton cri : un cri poussé
du fond de l'enfance,
une résurrection.*

*Invente pour nous la mort
Lélio, tes dessins comme un jouet cassé
sont restés la proie du vent,
des dessins de nuages et de chagrin du vent.*

*Chaque jour qui passe
est une rechute
dans la nuit désolée qui nous tente.
Fonce tête basse
en riant Lélio
dévaste notre vie encore une fois
et reviens.*

Romantisme, sentimentalisme, chronique de la vie la plus quotidienne, et même réalisme, autant de mots qui, prononcés par la critique italienne à propos de sa poésie la plus récente signifient toujours une poésie qui n'a jamais connu de rupture totale entre poésie et morale, entre poésie et vie personnelle ou sociale. C'est ce qui explique l'importante participation de tous les grands poètes italiens à la poésie de la Résistance, avec des œuvres qui n'avaient rien d'épisodique, et qu'ils n'ont pas précipitamment reniées : *Jour après jour* de Quasimodo, *La douleur* d'Ungaretti, *Finisterre* de Montale, et les cahiers finaux du *Canzoniere* de Saba. Spagnoletti, que nous avons déjà cité peut bien parler « du phénomène, assez limité en vérité, de la poésie de la résistance italienne, à la remorque de la littérature française » (10); en fait, il ajoute aussitôt que toute la jeune poésie « sent la nécessité de sortir du cercle de l'hermétisme, en conquérant de nouvelles raisons, de nouveaux contenus peut-être » (10).

(10) *Poeti del Novecento*, p. 187.

Et cette poésie de la Résistance après la Résistance, à qui nous devons le renouvellement peut-être le plus important de notre poésie après 1945, il faut le dire — apparaît bien, même à Spagnoletti, derrière des formules timorées, l'une des rares espérances italiennens aussi. Que cette espérance soit raisonnable, on en jugera peut-être à travers ce poème de Manlio Dazzi, net et mouvementé comme trois séquences d'un beau film soviétique :

LA NEVA

*La Néva, large comme le canal
devant chez moi ; comme le canal devant chez moi
quand le vent vient du large, frisé de petites vagues.
Mais quel fracas lorsqu'elle emmène à la mer
des troupeaux de dalles de glace au galop
Iles, arbres, berges escarpées, maisons, quais,
tout semble partir, migration d'un pays
vers un bonheur encore plus grand
de l'ordre de chose universel.
Romps le socle de ciment qui te change en musée,
Croiseur Aurore, et pars dans le courant,
hisse ton grand pavois de salves, de sifflets
de hourras : Ton nom sonne haut sur le monde.*



Dans l'anthologie tout idéale dont j'ai parlé, mettre *Arrêt à Narni-Amelia* de Leonardo Sinisgalli, *Déjà la pluie sur nous* de Quasimodo ; *Un trio de vivants paisibles* (petit tableau de Chirico, mais d'après Chirico, cent fois refait) de Roberto Rebora ; *A un suicidé* (tellement cinéma surréaliste) d'Alfonso Gatto ; *Il ne sait plus rien* (résumé de tant de romans sur le mercenariat désorienté de la dernière guerre) de Vittorio Sereni ; *Si peu sur un vert adulte* (qui semble un texte inconnu de Mallarmé retraduit de l'italien) d'Aldo Borlenghi ; *Nice-Pise* (un peu Cendrars, un peu tant d'épigones de Cendrars) de Piero Bigongiari, mettre tout cela n'aboutirait qu'à nous persuader de l'inutilité pour nous du domaine italien. Mais *Sous le ciel d'avril* et *La petite place vénitienne* de Sandro Penna (qui doivent sans doute à Saba, mais qui existent en tant que poésie toute neuve aussi), mais

Bombardement de Livourne (d'une perfection si complexe et si grecque en six vers) de Mario Tobino, mais *Lelio* d'Alfonso Gatto, mais *Les Années* (tout un film italien en trois strophes) et *Vient le temps...* (si naturel et si peu prosaïque: on peut tout dire, et pas seulement des horreurs) d'Attilio Bertolucci; mais *Nouvelles à Beppina après tant d'années*, de Mario Luzi; mais *L'aube aux vitres*, de Giorgio Bassani, — tout cela avec les poèmes d'Ungaretti, de Saba, de Montale tout tissés de vie véritable, jamais écrits par des poètes assis devant un miroir, suggérerait peut-être à notre poésie, — qui a la préciosité des sujets, — tout ce qu'au delà d'une de nos frontières une poésie sait dire avec un naturel où nous pouvons apprendre.

GEORGES MOUNIN.

(11) *Poeti del Novecento*, p. 187.

GIUSEPPE UNGARETTI

IN MEMORIAM

*Il s'appelait
Mohamed Schehab,*

*descendant
d'émirs de nomades ;
suicidé
parce qu'il n'avait plus
de patrie.*

*Il aimait la France,
avait changé de nom :*

*Il était Marcel,
mais il n'était pas Français,
et ne savait plus non plus
vivre
sous la tente des siens
où tout en buvant du café,
on écoute
la psalmodie du Coran.*

*Il ne savait pas
exprimer
le chant de son exil.*

*Je l'ai accompagné
avec la patronne de l'hôtel
où nous habitions
à Paris
au numéro 5 de la rue des Carmes,
une petite rue vieillotte en pente.*

*Il repose au cimetière d'Ivry,
Une banlieue
qui semble toujours
un champ de foire
le lendemain de la fête.*

*Et seul peut-être
sais-je encore
qu'il exista.*

(Le port enseveli, 1917).

LA TREIZIEME PARTIE

*Sur les gradins, un petit groupe gelé
se réchauffait à sa propre chaleur. Et lorsque
— Ostensoir immense — le soleil éteignit
derrière une maison son disque sanglant, le terrain
connut le pressentiment de la nuit.
Maillots rouges et maillots blancs couraient
en tous sens, dans une lumière d'une
étrange transparence irisée. Le vent
dévait le ballon. La Fortune
remettait sur les yeux son bandeau.*

*C'était bon
d'être ainsi peu nombreux transis de froid ensemble,
comme les derniers hommes réfugiés sur un mont
et regardant de là le dernier combat.*

(Cinq poèmes pour une partie de foot-ball - 1933-1934).

FAUSSET

*Petite fille, tes vingt ans te menacent ;
leur nuage gris-rose
t'emprisonne peu à peu.
Tu le sais et tu n'as pas peur.
Nous te verrons engloutie
dans les fumées que le vent rapide
déchire ou rassemble.
Puis, plus bronzée que jamais
tu sortiras du courant couleur de cendres,
ton visage aigu de Diane chasseresse
tout tendu vers une autre aventure.
Voilà les vingt automnes qui se lèvent,
voilà des printemps d'autrefois qui t'enveloppent ;
voici que pour toi sonne
une heure prémonitoire dans les demeures étoilées.
Ah ! Qu'elle ne résonne pas à tes oreilles
comme la fêlure d'un vase qu'on fait tinter !
Je voudrais qu'elle soit pour toi
concert ineffable
de grelots.*

Demain douteux ne te fait pas peur.
Tout heureuse, tu détends tes membres
sur le rocher constellé de sel,
et tu te brûles au soleil.
Comme le lézard
inerte sur la pierre nue;
toi, c'est ta jeunesse qui te guette,
lui, c'est le piège d'herbe du gamin.
Tu te retrempes dans l'eau,
dans l'eau tu te retrouves et tu te refais :
pour nous, tu es une algue, un galet,
tu es un être marin
que le sel n'atteint pas,
qui revient plus pur au rivage...
C'est toi qui as raison. Ne trouble pas
d'idées noires ton présent rayonnant.
Ton allégresse contraint déjà l'avenir,
un haussement d'épaules
ébranle déjà des murailles
dans ton futur incertain.
Tu te lèves et tu t'avances sur la passerelle
étroite, au-dessus des remous pleins de bruit;
ton profil s'inscrit
sur un fond de perle.
Tu hésites au haut de la planche qui bouge,
puis tu ris, et comme emportée par le vent,
tu te jettes dans les bras
de ton ami merveilleux, qui s'empare de toi.

Nous te regardons, nous,
qui sommes de la race de ceux qui restent à terre.

SALVATORE QUASIMODO

VOICI DEJA LA PLUIE SUR NOUS

*Ebranlant l'air silencieux,
voici déjà la pluie sur nous.
Au bord des petits lacs lombards
les hirondelles rasent l'eau morte,
et chassent le fretin comme des mouettes.
L'odeur du foin passe par dessus les murs des jardins.*

*Encore une année brûlée,
sans une plainte, sans un cri
jailli brusquement pour vaincre le temps.*

LEONARDO SINISGALLI

ARRET A NARNI-AMELIA

*Les souvenirs, que cette soirée les efface
puisque un nom nouveau, une date écrite sur une
allègent ta fatigue. [ardoise*

*En pleine campagne, les convois
des trains de marchandises font halte,
puis prennent lentement la courbe du pont de la Nera.
La voix, le long des rubans transporteurs,
te paraît lointaine,
et la terre, étrangère, sous la marquise du quai.
Il te semble que toute guerre
s'achève en reddition, que la docile surprise
de tes astres familiers dans un ciel d'exil
serve à ta pauvre joie.*

*Pour toi, c'est un bon moment ; ces sonneries
d'alerte dans la fumée ne te font pas mal.*

*Tu attends la remontée
du seau dans la citerne grinçante.*

*La vitre rouge d'une lanterne se balance
dans l'obscurité brumeuse. Tu sens que c'est le
[printemps
à cause de ces bouffées de vent des pommiers secoués
par les trains dans la plaine.*

ROBERTO REBORA

*Un trio de vivants
s'en va sur l'asphalte illimité
de la banlieue prophétique
où la merveille
c'est l'amour isolé qui chemine
sur les trottoirs déserts,
et le camion qui disparaît au tournant
l'entraîne dans la dérive quotidienne.*

*Le trio s'en va
et des trois rien d'autre
qu'un mouvement précis
vers là-bas au fond
dans l'avenue déjà toute embrumée d'ombres
dans un désordre abandonné.*

*Lente est l'aide des événements.
Le chien de la laiterie sort
aboyant à quelque rêve
une voix invisible menace
et sur le mur d'enceinte
des inscriptions décrépites avertissent qu'il est interdit.*

*Là-bas on les voit parmi les énigmes
terrestres sur la route hivernale.
Rien d'eux qui frappe
sinon le destin qui les montre du doigt.*

*La femme sans défaillances
l'homme qui cette nuit la possèdera
le veillard qui ne dit rien
comme un son scellé en eux.*

GIORGIO CAPRONI

EXTRAIT DES « STANCES DU FUNICULAIRE... »

*Un funiculaire, où cela mène-t-il,
amis, dans la nuit ? Une lampe électrique morte
pèse sur les parois, dans la vapeur des souffles,
et des ronflements tranquilles
voilés de poussière et d'huile pèsent
sur le câble fuyant. Comme elle vibre,
comme elle vibre profondément sur les vitres
noircies du tunnel, cette paresseuse
corde inflexible, qui emporte
de profonds les usagers, qui les gouverne
dans ses soubresauts de feutre ! Est-ce
un quai tout blanc, ou la tombe, qui brille
faiblement vers la sortie du tunnel
tandis que l'air sent déjà
l'aube ? C'est à ciel ouvert, et c'est là-bas
que s'en va la corde, — n'est-ce pas le moment,
maintenant, dans le noir, de demander l'arrêt ?*

.....

VITTORIO SERENI

Premier soir d'Athènes, adieu prolongé
des convois qui filent vers tes lisières
bondés de tourment dans la longue pénombre.
Comme un chagrin
j'ai laissé l'été sur les courbes
et mer et désert est demain
dorénavant sans saisons.
Europe Europe qui me regardes
descendre désarmé
et perdu dans un mythe fragile, parmi les troupeaux
[des brutes,
je suis un de tes enfants déserteur, qui ne connaît
pas d'ennemis, sinon sa propre tristesse
ou quelque tendresse resurgie
de quelque lac de feuillage derrière les pas
perdus,
je suis habillé de poussière et de soleil
je vais me damner, m'enliser dans les sables pour des
[années.

Le Pirée, Août 1942 (Journal d'Algérie).

Il ne sait plus rien, il plane très haut sur ses ailes
le premier mort tombé face en avant sur la plage
Pour lui quelqu'un cette nuit [normande.
me touchait l'épaule me demandant à voix basse
de prier pour l'Europe
tandis que la Nouvelle Armada
se présentait aux côtes de France.

J'ai répondu dans mon sommeil : c'est le vent,
c'est le vent qui produit des musiques bizarres.
Mais si tu étais vraiment
le premier mort tombé face en avant sur la plage [normande
prie toi-même si tu le peux, moi je suis mort pour la
et mort pour la paix. [guerre
Voilà la musique de maintenant :
le claquement des tentes sur les piquets.
Ce n'est pas une musique céleste,
c'est ma seule musique,
elle me suffit.

Hôpital de Campagne 127, Juin 1944
(Journal d'Algérie)

*Comme elle revient hélas
sur la colline algérienne
verdoyante, à la mi-juillet,
dans l'herbe haute inclinée
ta voix sans ingénuité
sans perversité non plus
qui se plaint de la chaleur
et ta bouche cruelle*

mais rauque un peu et tendre seulement...

Saint-Cloud, Juillet 1944.

ALGERIE

*Tu étais d'abord une peine
que je pouvais tenir dans le creux de mes mains
toujours plus brûlées de ta poussière
afin de ne plus savoir souffrir d'autre chose.
Comme tu me fouilles, fièvre revenue
qui me manquais, et, dans le miroir éternel
lances tes feux qui partent de moi
comme en plein jour dans le port noir
les signaux indicibles des navires*

.....

*Souvent par des ruelles tortueuses
quelque part en Algérie ⁽¹⁾
incertain de l'endroit
que le vent mord,
ta pluie et ton soleil
au même endroit
parmi les broussailles amères du plus amer
fil de fer, épine sans rose...
Mais déjà, une année passée,
c'est à peine un rêve;
nous sommes tous condamnés à nous en souvenir.*

*Un fantôme lumineux rit
là où était la sentinelle
et la colline
déserte immémoriale se voile
de nos âmes absentes.*

Sidi-Chami, Novembre 1944.

(1) En français dans le texte.

GIORGIO BASSANI

*L'aube aux vitres; et la musique d'un fifre ou d'un
[tambour
volait vers moi, légère et délirante allégresse.
C'était toi qui passais, ô vie, toi, ô ma vie,
toi qui survenais, futur innocent.*

*« Avenir impie qui pousses aux portes »
disais-je avec des larmes plus douces qu'amères
« oublie mon nom », disais-je. Et toi, mort,
ton ivre mélodie militaire encor m'ensommeillait.*

MARIO LUZI

NOUVELLES A GIUSEPPINA,
APRES TANT D'ANNEES

*Qu'espères-tu, mon amie, que te promets-tu
si tu reviens pour un si sombre voyage
iusque-là où dans le soleil les bourrasques
ont une voix de deuil suraiguë,
embaument d'éboulements et de jasmin ?*

*Je me trouve ici à l'âge que tu sais,
ni vieux ni jeune, j'attends, je regarde
cette visissitude suspendue ;
je ne sais plus ce que j'ai voulu ou qui me fut imposé,
tu entres dans mes pensées, tu en sors indemne.*

*Tout le reste qui doit être est encore,
la rivière coule, la campagne change,
il grêle, il cesse de pleuvoir, un chien hurle,
la lune se lève, rien ne bouge,
rien, — dans le long sommeil favorable.*

SANDRO PENNA

*Sous le ciel d'avril la paix que je goûte
est incertaine. Les verts clairs bougent
sous le vent au hasard. Les eaux
dorment encore, mais les yeux ouverts, il me semble.*

*Des gamins courent dans l'herbe, on dirait
que c'est le vent qui les éparpille. Mais il n'est d'épars
que mon cœur où persiste la tache
vive (oh ! jeunesse) de leurs chemises
blanches imprimées sur le vert du pré.*

1.

*La petite place vénitienne
vieille et triste, accueille
une odeur marine. Des vols
de pigeons. Mais ce qui reste
dans la mémoire, enchante
la lumière, c'est le passage aérien
d'un jeune à vélo
tourné vers son copain : la musique
d'une phrase : « Tu y vas tout seul ? »*

IV

*Sous la pluie du matin s'en est allé
mon amour, de son pas joyeux.
Je l'ai vu disparaître au tournant : son dernier pas
donne à mon cœur un dernier baiser.*

*Ni la grisaille ni la rue ne peuvent rien
contre la lumière de ses seize ans.
Ni la grisaille, ni le temps,
contre cette lumière, — entourée de mes pauvres habits.*

V

*Le vent souffle sur le môle. Les yeux
ont devant eux un spectacle calme de lumière.
Une voile repliée passe, que dirige dans le silence
Un homme presque horizontal.
De la tête d'un gamin s'envole
un béret silencieux, qui touche l'eau
comme un ballon le ciel.
La tête ébouriffée
fait une flamme
dans le spectacle froid de lumière.*

MARIO TOBINO

BOMBARDEMENT DE LIVOURNE

*Mourir la chemise ouverte,
en héros populaire,
qui chantait les roses autrefois,
qui avait les yeux de ciel autrefois,
Mourir comme une statue grecque,
A qui les terrassiers tranchent la tête.*

PASSÉ LA QUARANTAINE

*Passé la quarantaine
Quand il ne reste même plus la poussière des illusions,
celles qui chantaient durant la jeunesse,
quand la peau pend sur les os maintenant,
pitié pour l'homme qui boit.
Dans ses veines, dans son cœur, dans ses bras
Dans son esprit déçu,
c'est un réconfort qu'il verse.*

*La fête des dimanches ressuscite,
les robes au vent des manèges,
la joie de la jeunesse, comme la foudre.*

A UN SUICIDÉ

*Le jeune homme qui pénétrait en criant dans le ciel du
[soir,
dont les mains étaient rouges, les yeux verts,
a vu, — oui : il a vu, — son ciel de pierre.
Et un grand papillon de plaintes,
tantôt d'or et tantôt non, changeait au vent
comme si la mer était lamée de flamme.*

*Cris déchirants, que c'était le soir,
le soir blessé, pas encore le soir
sur la cendre triste des plages.
Et cruel épineux enveloppé
marais à fond, marais le silence,
comme un coup de feu qui ne partit jamais.*

Son ciel de pierre était déjà marbre.

LES ANNÉES

*Les matins de nos ans perdus,
les petites tables dans l'ombre ensoleillée d'automne,
les camarades allant et venant, les camarades
qui ne sont pas revenus, — j'ai pensé à eux sans
[chagrin.*

*Parce que ce jour de septembre étincelle
Dans les vitrines, en heures enchantées
comme celles d'alors, celles d'alors
s'écoulent désormais dans un temps pacifié.*

*La foule est la même sur les trottoirs dorés,
Les gris et les lilas seuls,
à cause de la mode, sont devenus des verts et des
[rouges,
le pas, c'est celui, lent et content, de la province.*

VIENT LE TEMPS

*Vient le temps où ton corps
en mûrissant se fait plus doux, ton visage de brune
plus veiné, comme tes fleurs
préférées, les géraniums
et les œillets de l'humide printemps d'ici.
Les années ont passé, sur le crépi
verdi de moisissures ombre et lumière
échangent un baiser, à cette heure qui tourne
avec une tendresse si désespérée,
qu'elle prolonge le temps de l'adieu.*

*Si peu ; sur un vert adulte après des morts
hivernales, l'œil, fraction d'instant,
vers une blancheur de papillons,
erra ; puis crut,
plus loin, à quelque néant, suivant
la vendange, — rangées pillées, le raisin
vidé, les prés
emplis de charrettes, — avoir atteint
quelque haut-lieu d'octobre. C'était l'hiver,
sur l'herbe piétinée fleur herbe à peine
nées, qui manquaient à l'œil :
fraction trop en avance, sur la vie,
d'un imperceptible cours. Et s'il fut
plante plus seule et plus sombre de lumière,
confession instantanée, c'est l'hiver
tout d'un coup
compact.*

ALESSANDRO PARRONCHI

SOUVENIR DE L. S.

*Brièvement, comme fut bref aussi le temps
où nous fûmes voisins, qui suffit
à nous apporter l'annonciation de quelque chose
qui n'est pas destiné à périr,*

*je te parle, en ce jour dont les lumières
font un espace, un désert
sur le monde, en ce jour où il ne reste du passé
qu'une fleur à cueillir, seule.*

*Il y avait un secret pour nous à ne pas dire
et le soir flamba (proche de ta mort !)
le soir où parmi des gens ennuyeux et des chuchotements
tout fut lumière et désert imprévu*

*à cause de ton apparition ;
un secret qu'il est doux de remettre à plus tard
parce que la vie ronge
autour de nous les minutes et on ne sait pas
comment pouvoir entièrement la vivre...*

PIERO BIGONGIARI

NICE-PISE

*Le soleil détache des gerbes les ombres
les plus longues et les plus dorées pour te saisir
ô mon soir pisan, à l'odeur lourde
de tes blés moissonnés. Moi qui n'attends
plus rien désormais, « Tu viens... » murmure à peine
en me frôlant, la niçoise inconnue,
tentatrice ; elle insiste : « Viens... », comme la scansion
d'un autre temps, tandis que sur la baie
des Anges, la houle cuit à feu doux.*

*Mais attends, toi, attends, toi, cœur gris ;
si cet élan, c'est celui de la mort
l'étincelle des phares ne l'allume pas.*

(Traduit de l'italien par GEORGES MOUNIN).

CORRESPONDANCE

Nous donnons ici les toutes premières lettres de la correspondance inédite de Paul Valéry et Gustave Fourment. Elle s'ouvre sur une alerte remarque du poète âgé de 15 ans, en vacances à Gênes (28 août 1887): « A propos de cathédrales, je vais te dire mon opinion sur le clergé d'ici. Je crois qu'il vaut encore moins cher que le nôtre. »; cinquante ans plus tard elle s'achève par ce billet désarmé: « Excuse-moi — ma vie est un désordre incroyable... éreinté, harcelé par l'univers des raseurs, pressé par deux ou trois éditeurs avec lesquels j'ai eu la sottise et le malheur de contracter... Enfin le chaos dans le Démon... »

L'exigeante et fervente amitié qui naquit entre Valéry et Fourment dès la classe de troisième au Lycée de Montpellier, perdit son caractère de confident et délicat abandon vers 1892; mais elle ne fut pas rompue et se prolongea dans de nombreux billets envoyés de part et d'autre au Jour de l'An ou à l'occasion d'événements marquants, en bref rendez-vous dans le Midi, à Nîmes, Monaco, lorsque Valéry fut appelé à y faire des conférences ou à diriger le Centre Méditerranéen de Nice. L'appartement de la rue Villejust les réunissait aussi, ou quelque restaurant proche du Palais du Luxembourg où Valéry aimait à retrouver son « ancien Fourment » qui fut professeur de philosophie et Sénateur du Var en 1910. Il lui arrivait d'aller le surprendre dans ses terres, dans ce département du Var précisément qui avait, selon lui, « les plus infâmes routes de la terre. Et singulièrement, ajoutait-il, de Toulon à Hyères et à Giens, c'est un système de trous... Et dire que tu es président du Conseil Général ! Des cailloux, des cailloux, des rouleaux ! ». Ou bien, au passage, il s'arrêtait à Toulon et lui disait la fraîche excitation du port à la tombée de la nuit: « J'ai quitté le Grand-Hôtel, à peine

débarbouillé et j'ai suivi la pente qui m'a conduit au quai Cronstadt. Toute ma vieille marine de jeunesse m'a repris. Cette eau souple qui vient aux pieds, cette nuit naissante avec des feux du port et des Sirius prodigieux, la foule, les boutiques en folie... J'ai décidé que l'on pouvait vivre à Toulon ».

Le visage et l'attitude essentielle de Valéry ne se dégagent jusqu'ici de façon nette qu'à partir de 1890, année où eut lieu à Palavas sur la terrasse du Grand-Hôtel, lors des fêtes du vi^e Centenaire de l'Université de Montpellier, la rencontre avec Pierre Louys et peu de temps après avec André Gide. La décision de Valéry de s'arracher vivant à la poésie pour se consacrer aux sciences exactes et à la seule recherche des pouvoirs et opérations propres à l'esprit, est bien connue. Mais on n'a pu pour l'éclairer, remonter au delà des années 92, à l'adolescence de Valéry, à ce qui fut ses premières lectures (Hugo, Zola, Michelet mais aussi Pétrone et Sade), ses premières curiosités — choses et gens — toute une étonnante paresse en rêverie et méditation, se consumant dans le soleil et l'écume des plages à Nervi ou près de Cette, dans les musées et dans les interminables entretiens « sous le réverbère », devant Edouard Adam, ou au « Cercle » des étudiants. Ces précieuses années avant 1890 nous étaient à peu près inconnues. Les voici merveilleusement parlantes dans cette Correspondance que nous devons à l'extrême obligeance de Madame Paul Valéry, de Madame et Monsieur Jean Sales, sœur et beau-frère de Gustave Fourment. Il est désormais possible d'établir avec beaucoup de sécurité non seulement l'itinéraire exact du poète de 1887 à 1892, mais aussi les conditions spirituelles et sentimentales où s'est alertée et décidée une extraordinaire vocation. On s'aperçoit qu'il faut revenir sur bien des hypothèses et nuancer telle ou telle affirmation. Je songe tout particulièrement à l'illumination — de Gênes — de 1892; à mon avis, cette nuit fameuse ne prend son sens véritable que par référence à une inquiétude dont une lettre capitale d'Italie du 23 Septembre 92 nous donne la clef. On ne peut plus ramener cette méditation passionnée au seul orage d'une nuit de l'esprit. Ce qui en sortit — éloignement momentané de la poésie, orientation de la démarche intellectuelle et décision héroïque de s'y tenir — ne fut sans doute pas aussi nettement marqué et suivi que la critique valéryenne dans son ensemble en est sûre. Elle constatera un jour que Valéry n'avait pas attendu 1914 pour se remettre à l'exercice poétique. En réalité, poète et penseur ne s'amputèrent jamais tout à fait, ni à aucun moment, l'un de l'autre.

PAUL VALÉRY A GUSTAVE FOURMENT

28 Août 1887

Mon cher Ami,

Je t'écris un peu tard mais tout ce que j'ai à faire et à voir ne me laisse guère le temps de correspondre avec les amis de douce France. Enfin, j'en trouve le loisir aujourd'hui, et je m'y mets.

Gênes est riche de monuments et je dépense mes journées à les visiter. La cathédrale est belle, *gothico-moresque* avec des statues du vieux temps, des inscriptions que je tente de traduire avec la lie du latin qui reste en moi. A propos de cathédrale je vais te dire mon opinion sur le clergé d'ici. Je crois qu'il vaut encore moins cher que le nôtre. Il est très fort en latin très barbare en fait de goût. Il gâte les églises avec sa manie d'oripeaux et de dorures. L'orgue qui chez nous fait un si bel effet est remplacé par un orchestre qui joue des morceaux d'opéra ; il encourage (le clergé, pas l'orgue) il encourage la superstition du peuple qui est effrayante. Enfin j'aime mieux le nôtre et nos cérémonies moins théâtrales mais bien plus chrétiennes. (Remarque bien que je ne parle pas en catholique (!) mais simplement par goût).

J'ai visité beaucoup de palais pleins de tableaux. Entre autres le palais du célèbre André Doria, Amiral des Galères, allié tour à tour de la France et de l'Autriche. J'y ai vu tout un salon du xiv^{me} siècle ! avec de vieux tableaux du temps. Je me suis assis sur le fauteuil où Charles Quint d'abord et Napoléon ensuite se sont assis.

29 Août 1887

Beaucoup d'activité ici sous le rapport militaire. Bersaglieres, ligne, artillerie, remplissent les rues ; toute la côte est hérissée de gros canons qui tirent toute la journée ; les officiers pullulent. Sous ce rapport je n'ai jamais vu en France tant d'activité. J'ai passé une journée à la Spezia où j'ai visité des cuirassés entre autres le plus gros de l'Italie, *L'Italia*, avec ses

six cheminées et ses quatre canons de 100 tonnes dont chaque coup = 1.800 Frs. C'est une chose à voir. Il y a quelques années l'Italie n'était rien, pas de marine, pas d'armées ; aujourd'hui elle a des cuirassés dernière mode, des soldats, des canons, etc !

Le roi est généralement aimé et respecté ainsi que la reine Marguerite.

Me voici au bout de mon rouleau (rouleau bien décousu n'est-ce pas). Quand je reviendrai je te dirai bien d'autres choses que je n'ai pas maintenant en tête.

Adieu, écris-moi, dis-moi ce que font les amis, ce que tu fais.

J'attends de tes nouvelles et du nouveau avec impatience. Adieu, réponds vite et longuement à cette lettre que R... aurait rougie du haut en bas.

Je te serre la main.

PAUL VALÉRY.

Mon adresse est :

Monsieur *Paul Valéry*
chez Monsieur Gaetano Cabella
dietro il Coro, di San Luca — GENOVA

PAUL VALÉRY A GUSTAVE FOURMENT

Gênes, Septembre 1887

Pardonnez les fautes de l'auteur.

CALDERON.

Mon cher Ami,

Ta lettre est là sur ma table, près de mes livres et de mes crayons, je la lis et la relis avec un nouveau plaisir chaque fois. Il me semble que je viens de

recevoir une bouffée d'air de la France, et... tu ris peut-être, ce souffle du pays me fait tout content. Tu ne saurais t'imaginer combien l'on se sent patriote dès que l'on n'est plus dans la patrie, dès que l'on ne voit plus notre éclatant pantalon garance dans les rues, et nos trois couleurs sur les édifices. Je ne me serais jamais cru si attaché à la France. Je m'étonne moi-même à voir les colères puériles que je ressens quand je lis les journaux du cru où les attaques et les calomnies pullulent. Pranzini, Boulanger, la mobilisation sont autant de thèmes à la presse locale pour égratigner le Pays. J'en souffre véritablement. Mais je me réconforte en ouvrant le digne « Petit Marseillais » que tu achètes encore peut-être...

Une anecdote, pour te montrer jusqu'où va mon chauvinisme quand je suis à l'étranger : c'est une pure bêtise, tu vas en rire de franc cœur mais, ma foi !... voici : je passe presque tous les jours en tramway devant une vieille maison sur le mur de laquelle est écrit : (tu commences à sourire !) Pharmacie générale des hôpitaux de l'armée française. (ris à ton aise, c'est fait !) — le tout sous une belle couche de badigeon. Maintenant que tu as ri, réfléchis, tu comprendras vite que sous ces six mots banals et vides se cache tout un monde de souvenirs, toute une vision de conquête, de Renommée, de régiments marchant enseignes déployées, bayonnettes (sic) au clair, et fanfare en tête, et puis, je ne sais quel souffle de gloire qui enfle le drapeau !... Mobilisons !... Mobilisons !...

2 h. plus tard.

Je relis encore ta lettre. Cette épigraphe me plaît Il est crépuscule. Le soleil s'abîme derrière les monts, un vieux monument détache sa large silhouette noire sur le ciel. Deux amis se promènent dans le Peyrou sur le sable criard. On parle... de l'examen, on tremble !... on discute !... et les plus graves questions de l'art, de la littérature, et même de la politique sont entamées, défendues, assaillies, résolues... et *vani, vana*. L'un d'eux ennuie les autres avec ses manies romantico, rococo, archéologico-assommantes... On va à la bibliothèque pour travailler dur et l'on pioche les Contes drôlatiques... Ainsi allait le monde ! O bienheureux temps ! O douces promenades, amicales conversations toujours trop courtes !... Tu vois que je n'oublie pas. Si je n'écris pas souvent, scripta volant, verba, jucundissima verba, manent. Je ne mérite aucunement les reproches que tu m'adresses et

personne plus que moi, n'a d'amitié pour toi. Tu m'accuses d'aimer les pierres, je n'aime pas les pierres, j'aime les souvenirs que j'y trouve, les rêveries,

J'aime un fier chevalier qui, etc., etc...

Assez n'est-ce pas ?

Je ne lis pas, Caro, et je suis, hélas ! pour le moment sevré de Hugo ; quand à Hérodote...

Sur ma table je vois Mademoiselle de Maupin, Le ventre de Paris (Zola), La Sorcière de Michelet, Copperfield de Dickens, M. Madame et Bébé, Etudes archéologiques, etc..., le tout formant un pot pourri plein de saveur. Il n'y a pas, du reste, ici, en Italie, un écrivain dont la renommée ait passé les monts, c'est incroyable ! Sais-tu quels sont les auteurs qui se vendent le plus. *Audi : Saverio di Montepin* (great success). A. Dumas père, Léon Taxil, E. Richebourg, Gyp, Zola et puis tous ces livres à couverture bariolée que tu connais bien, Ramollot et ses joyeusetés, les *esclaffades* d'Armand Sylvestre, les grivoiseries de Houssaye, de Ange Benigne, de René Maizeroy et tutti quanti... il n'en manque pas !

Quant au théâtre, en dehors de l'opéra (Verdi forever qui du reste habite ici l'hiver) ce sont les pièces françaises traduites qui sont à la mode, Durand c Durand Conseil Judiciaire, le fiacre 117, Ma femme n'a pas de chic, Bébé, etc..., ainsi que les drames effroyables de *Saverio* déjà nommé.

Tu vois que nos littérateurs sont les pourvoyeurs de l'Italie et certes ce n'est pas la meilleure part de notre littérature qui y a le plus de vogue. O injustice des temps ! Nostra Signora di Parigi, l'Homo che ride, disputer leur place à l'étalage d'un libraire à des « Fiacre N° 13, Périne Rosier, Rocambole, etc., etc ! ! Et cela ne te fait pas bondir ! Moi, si.

Donne-moi des nouvelles de Montpellier, de la mobilisation, des changements dans le corps enseignant du lycée. Parle-moi des camarades, donne de ma part le bonjour à Daillan qui a le bonheur de lire Mireille dans le paradis du Paradou, site fort beau, paraît-il, et chanté par Zola. Je t'en supplie, explique-moi certain passage obscur de ta lettre où il s'agit de Bonnet et de moi, je crois. Je n'y ai rien compris. *Lux ! Lux, precor, Lux ! J'exige des explications !* Si la Renommée aux cent bouches t'a donné quelque nouvelle de Sardine, preste ! Communique-la moi. Ce

cher ami ! il est en pleine mobilisation et doit se ronger les poings à l'idée de quitter son Faugères pour la rue Donnat. Hélas ! la colle a des rigueurs à nulles autres secondes. Au lieu de chasser l'alouette au matin sur le frais, ou d'aller cueillir la fraise, il faut aller moisir chez Batier ! Corpo di Dio ! Quel affreux sort ! Ter quaterque beatos nous autres, qui... mais peut-être !...

Et Batier ? Il doit toujours aller à la musique lorgner les jouvencelles de Mons puellarum. Je vois d'ici Michel dans les prés de Miraval, arpentant la lande de son pas ferme et infatigable, la cigarette au bec, la limonade gazeuse en perspective, l'œil vigilant et perçant quoique myope, le regard tendu derrière ses lunettes. Daillan moelleusement couché dans les herbes folles du Paradou, en négligé de campagne, Mistral dans les mains, les yeux au ciel, fredonne avec complaisance : *Si je n'étais captive*, et se remémore en riant silencieusement les bonnes histoires de l'ami Val... non, tête de linotte.

Et toi, mon cher ami, et toi, toi qui sais trouver pour tes amis des épithètes comme *champ mal préparé*, *ami négligent*, *oublieux* !!! Je te vois aussi, la plume entre les dents, regardant avec un sourire le papier sur la table ou bien l'œuvre du Psalmiste-Roi ouverte devant tes yeux. Un bon cigare laisse flotter dans l'espace ses nuées bleues, la campagne verdit et prend une belle couleur espérance ; il tonne. Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes. Je te vois d'ici, mais si bien que si j'en avais le talent, je ferais un petit tableau là-dessus : il serait frappant, mais entre la coupe et les lèvres...

Rappelle-moi au souvenir de Pascal et d'Aubanel, à moins qu'ils ne soient déjà à l'Aigoual, donne-moi les petites nouvelles de l'Endroit. Le fameux Théâ... non l'Académie Nationale de musique avance-t-elle ? Pourra-t-on bientôt y aller ? Quelques détails, if you please, sur cette affaire au conseil de guerre qui s'est terminée par une condamnation à mort.

Ecris-moi le plus vite et le plus longuement possible. Tu dois être content, voici une lettre qui en vaut quatre. J'en écris rarement d'aussi longues.

Les quatre mots grecs que tu mets à la fin de ta lettre me montrent une fois de plus quelle faiblesse, et quelle teinture superficielle de Langue le 1^{er} prix de grec de la classe de Rhétorique possède. Ab uno... Tu me trouves sévère : eh bien ! ta phrase grecque vaut

un 1, Monsieur. IL N'Y A PAS UN SEUL ACCENT OU ESPRIT !!! Misérable. Te voilà pincé !

Mais je m'oublie à bavarder. J'ai là, superbe dans sa chape d'or un Grégoire VII magnifique qui attend les derniers coups de pinceau. Je te quitte pour les lui donner.

Adieu, j'espère te revoir bientôt. Ecris-moi, *réponds* à mes *questions*, et ne mets plus en doute l'amitié de celui qui ose se dire

Monseigneur

De Votre Excellence Révérendissime

Le plus fidèle Ami et le Serviteur le plus Dévoué :

P. VALÉRY.

P. S. Mon adresse : M.P.V. chez Monsieur Gaetano CABELLA, dietro il coro di San Luca.

N. B. J'exige l'explication du passage obscur.

GUSTAVE FOURMENT A PAUL VALÉRY

Montpellier 5 Septembre 1887

Très cher,

*Quemadmodum desiderat cervus ad fontes
aquarum, ita desiderat anima mea ad te
(Psalm. 41).*

Pourra-tu jamais sans mentir m'adresser une lettre avec cette épigraphe ? Je n'ose pas l'espérer surtout en voyant le temps qu'il te faut pour m'écrire deux pages. Ce n'est pas que j'ignore combien peu sont sérieuses les promesses d'amis en voyage... Mais dame ! L'amitié a le droit d'être exigeante, puisque amitié il y a, (je le crois du moins), plus exigeante

même que l'amour ; car l'amour a des dédommagements que l'amitié n'a pas. Je sais bien encore que ton enthousiasme pour les cathédrales gothiques, tes colères contre ceux qui les badigeonnent ou les revêtent d'oripeaux, tes appréhensions en voyant les travaux militaires de Gênes et les cuirassés de la Spezia, ne te laissent guère le loisir de penser à ceux qui sont en — douce France. Pas tant de chaleur, mon ami, pour des pierres qui ne te sauront jamais gré du culte que tu leur portes ; un peu plus d'amitié pour celui qui ne sait déjà comment te remercier du plaisir qu'il a éprouvé en lisant ta trop courte et trop sèche lettre.

Je te fais un sermon, mon ami ; pardonne à mon mauvais caractère. Je suis sermonneur et assommant. Au reste assez pour aujourd'hui. Si je continuais sur ce ton tu m'accuserais d'avoir trop profité des leçons d'un professeur que je n'ai pas même besoin de désigner comme toi par ses initiales... Tu souris... ! Adieu. A demain.

6 Septembre

Je continue ma lettre à la campagne. Il est près de cinq heures. Je suis seul... Sur la table où j'écris se trouvent les Etudes morales de Caro, le Rhin de Hugo et une traduction d'Hérodote. Je viens de lire un fragment d'Euterpe, comme disaient les Grecs. (Bien sûr, tu as oublié qu'Euterpe est le 11^{me} livre !). Ce livre m'a fort intéressé. C'est l'histoire de l'Egypte, de ses mœurs, de ses coutumes. Jusqu'ici je connaissais très peu et très mal Hérodote. La pruderie, la pudibonderie de nos éditions classiques expurgata nous gâtent tout le plaisir que l'on aurait à traduire un texte complet (même grec !). Tu le sais, les barbares (professeurs ou architectes) ne respectent rien. Livres, églises, monuments de toutes sortes, ils mutilent...

Inutile de refaire des phrases que je sais par cœur pour te les avoir si souvent entendues dire. Tu croirais peut-être que je mets à insister quelque malice, quelque ironie...

Je suis seul ; le soleil se couche. Comment te dire ce que je ressens ?... Je rêve..., je songe. A qui ? — A toi, puisque je t'écris. Il me vient à l'esprit mille souvenirs. Je me plais à réfléchir sur l'amitié... notre amitié, à rassembler des riens cachés au fond de ma mémoire. Si jamais j'écrivais l'histoire de ma jeunesse, la place que tu y occuperais serait plus importante que tu ne l'imagines sans doute... Je ne sais si tu as jamais éprouvé le sentiment que j'éprouve à cette

heure. On voudrait parler, dire quelque chose d'intime. On n'ose pas ; on craint que la bonne graine ne tombe dans un champ mal préparé. On est honteux d'une confidence qui se place sous la plume...

7 Septembre

Mon chien a aboyé hier soir et m'a fait sortir de mes rêveries. Heureusement, car j'allais dire une bêtise. — Je me suis relu et, en regardant le ciel qui se couvrait de nuages, je me suis aperçu qu'il n'était pas seul à être terne. Tout à l'heure je fermerai ma lettre, et dire que j'ai tant de choses à te raconter ! —

Daillan m'a écrit depuis longtemps. Si l'amitié se mesurait au nombre et à la longueur des lettres... Il est fort peu sérieux. Tu devines ce qu'il me dit. Il me parle d'Arles, des jolies Arlésiennes, des bergers du Paradou et... du reste — « Le joyeux Valéry ce pinson amoureux, me dit-il, n'est plus à Montpellier, et avec lui s'est embarqué la meilleure partie de toi-même. » — Je lui ai fait remarquer que le pinson Valéry n'est pas de ceux qui chantent beaucoup (du moins quand il est à Gênes) — « Ce n'est pas un pinson, c'est une linotte » — Et sur ce je lui ai rapporté une petite aventure arrivée à un de tes amis, dont je suis un peu jaloux (puisqu'il a reçu de toi huit pages ornées de croquis) — aventure qui prouve que par moments, tu n'es qu'une linotte. Je t'en fais grâce, du reste, ce serait pousser trop loin l'indiscrétion...

Daillan lit Mireille au Paradou. Il croit que je pâlis sur des in-folios ! Voici la liste des livres que j'ai lus depuis ton départ : François-le-Champi de George Sand, Victor Cousin par J. Simon (très intéressant), Le Rhin de Hugo, Evangeline de Longfellow, Dictionnaire philosophique de Voltaire, passim (très amusant), Revue bleue 1886, passim. Ces jours-ci j'entamerai Ivanhoé dans le texte.

Je suis obligé d'abréger. Il se fait tard. Je n'y vois plus. Il pleut, il tonne... Michel est à Mireval. Batier est toujours assourdissant. Arcadiæ pecuaria rudere credas (Rassemble la lie du latin restée en toi pour traduire ce vers de Perse. Inutile, n'est-ce pas, de te parler de Bonnet... Pascal et Aubanel doivent aller à l'Aigoual. Ils vont faire *pedibusse cum jambisse* une excursion dans les Cévennes, du moins ils le disent. Pourvu que ces fumistes ne prennent pas le train dès Saint-Jean-de-Vedas... ?! Hé ! tous les Tartarins ne sont pas à Tarascon ! Je m'aperçois que je n'ai pas

encore dit un mot de politique. On ne parle plus de Boulange, mais beaucoup de la mobilisation qui réussit, à ce qu'il paraît au delà de toutes les espérances. Je passe... Tu dois lire des journaux à Gênes..

Je finis, mon très cher ami, en te conjurant de ne pas m'oublier, de répondre vite, très vite à cette lettre... Tu n'as pas de meilleur ami que moi.

Κελομαι μνησθαι ευειο

G. FOURMENT.

GUSTAVE FOURMENT A PAUL VALÉRY

Montpellier, le 18 août 1888

Mon cher Paul,

Je t'écris de la Bibliothèque où je suis venu étudier la théorie de M. Clay sur la conscience... Ne commence pas à rire... je n'ai pas l'intention de te faire une leçon de philosophie, quoique les erreurs que tu as faites dans ta dernière lettre sur Kant et la théorie des noumènes me donnent le droit d'éclairer ton immense ignorance... Je t'écris de la Bibliothèque, mon papier appuyé sur le Journal des Savants ; puisse le parfum qui se dégage de cette feuille t'inspirer, t'inoculer le goût de l'étude sérieuse et spéculative !!!

Il est probable que je ne retournerai plus de toutes les vacances — à la Bibliothèque, — je t'avais dit que je comptais partir vers le commencement du mois de septembre et — à mon grand regret — je suis obligé (à moins de circonstances imprévues) de partir mardi prochain. Ainsi je n'aurai pas le plaisir de te voir avant le 5 ou 6 septembre... Cela me fait souffrir. J'ai reçu lundi dernier, quelques heures après la tienne, une lettre de Daillan. Je t'assure que si l'amitié se mesurait à la longueur des lettres, c'est bien lui qui me montrerait le plus d'attachement. Il me semble pourtant que je devrais attendre autant de toi que de lui, sinon davantage. Je ne te fais pas de longs reproches. A quoi bon ? Ces choses-là se sentent et si tu ne les sens pas ce n'est pas toi que je plains, c'est moi. Je suis bien malheureux que mon attache-

ment soit devenu de la passion. Je ne le regrette pas pourtant.

Mon cher Paul je suis si malade que j'en viens à m'effaroucher de tout. Ce qui pour d'autres serait une piquûre, devient pour moi une déchirure, une écorchure. Ma susceptibilité me fait horriblement souffrir d'autant plus que je suis en train de la mettre ces jours-ci à une rude épreuve. Mon cher, j'en suis à faire des visites à des conseillers municipaux... Je te cache toujours ma situation, car ça me dégoûterait de savoir que d'autres connaissent les vilénies auxquelles me réduit ma misère... J'ai écrit à Monsieur Bernard et il m'a répondu une lettre pleine de bienveillance. J'admire que quelqu'un veuille bien me montrer un peu d'amitié. J'y suis si peu habitué que j'en suis encore tout surpris. Cet homme-là, est le premier qui m'ait fait quelque bien ; et bien je viens de te dire que je l'admire, c'est vrai ; mais je suis si mauvais qu'il m'arrive de rire de sa bêtise. Car j'avoue qu'il faut en avoir une rude dose pour ne pas m'envoyer promener.

— Mon cher Paul, cette semaine a été la semaine des platitudes et des humiliations et des dégoûts... Je crève de honte. Et dire que tout ce que je fais, c'est pour me faufiler plus tard en un lieu qui me répugne. Je demande l'appui de M. Bernard et la perche qu'il me tend n'est que pour m'enfoncer dans de l'ordure. Mais au moins lorsque celle-ci m'aura couvert la tête, je suis sûr que je mangerai... Je me souhaite bon appetit ! — Je te disais tout à l'heure que je suis malade... Mon cher, je le suis plus que jamais. Je me cache de ma famille et surtout de ma mère qui en aurait trop de peine ; mais en vérité je ne sais plus que faire. Il y a quatre nuits que je n'ai pas fermé l'œil... Oh ! par moment je ne demande qu'à le fermer pour toujours !... J'ai des braises en moi. Je passe des journées sans sortir de chez moi où je puis t'assurer que je ne vois pas les choses en bleu. Depuis ton départ je ne suis venu que deux fois à la Bibliothèque.

Je fais un peu de philosophie mais sans goût aux heures de non souffrance mais de profond ennui. Je ne fais que par besoin, pour ne point penser à autre chose.

Tu me croiras sans peine si je te dis que tu me manques et que je souffre de ton absence. Devant un avenir sans espoir, dans un présent rempli d'une ignoble amertume j'ai besoin que tu m'aimes un peu

et me le montres. Pour moi j'aime mieux te taire ce que j'éprouve à ton égard ; l'écrire serait le profaner, serait blasphémer. Je ne t'écris pas long aujourd'hui ; je me sens trop triste et ne veux t'obliger à lire des choses que j'aurais trop de peine à écrire. —

Ecris-moi le plus tôt possible chez moi ; si je suis parti la lettre viendra toujours me trouver... Qu'elle m'apporte ce dont j'ai tant besoin !

Adieu, mon cher Paul, je te quitte avec l'envie de t'embrasser.

G. F.

Je t'en prie : écris bientôt.

PAUL VALÉRY A GUSTAVE FOURMENT

Cette, le 22 Août 1888

Mon très cher Ami,

Ta lettre m'a fait souffrir, et très souffrir.

Ton mal physique et ton mal moral — deux frères jumeaux — qui s'entraident plus peut-être que tu ne t'en doutes, m'ont jeté dans les idées noires.

L'ennui le plus complet favorisait le développement de cette mélancolie en moi ; et si j'ai tant tardé à te répondre ce n'est pas par indifférence, mais pour ne pas ajouter à ton spleen.

Aujourd'hui le ciel s'est éclairci (Dieu veuille qu'il en soit de même pour toi !). Des parentes me sont arrivées d'Angleterre et ont apporté un peu de distraction à ma tristesse...

Je viens de relire ta lettre. Ecoute-moi un peu. Te voilà sans doute en voyage dans la Provence au ciel bleu, aux collines violettes... laisse dans le noir Montpellier, tes insomnies et toutes les absurdités qui te tracassent.

Songe une bonne fois que toutes les platitudes du monde ne durent qu'un temps, que l'homme vraiment *philosophe* les subit comme une médecine noire et salutaire, que cette prétendue pourriture où tu aspires (!!) n'est qu'un engrais à porc (res cupienda)

ou mieux (et je l'espère pour toi) un simple *marchepied*. On peut aller loin une fois monté sur le *mulet*. Je te connais assez pour comprendre et être sûr que tu es fait pour autre chose que pour pédagoguer ta vie durant, mais il faut commencer par cela.

Et maintenant pense à autre chose ; regarde, regarde de tous tes yeux le pays traversé. Marche à travers champs, sans repos, sans lecture, du soir au matin et tu dormiras...

J'appelle sur ta tête les songes les plus roses ; je te conjure de me revenir dépouillé de la gangue d'abrutissement qui t'environne parce que tu ne fais rien pour la repousser. Je te supplie de t'amuser en voyage, hic est salus.

Je te remercie mille fois de ton amitié pour moi. Je ne la mérite pas, je suis une pauvre brute qui ne possède que mes cinq sens... ce qui ne m'empêche pas de t'aimer.

Je suis obligé de m'arrêter. On m'appelle : « My dear Paul ! Come here, please ! » J'y cours !

Je te serre la main.

Adieu. Que tout aille bien.

Paul.

GUSTAVE FOURMENT A PAUL VALÉRY

Martigues 27 Août 1888

Mon cher Paul,

Je suis aux Martigues depuis mercredi dernier et j'en pars ce matin-même à 10 h. 1/2. Comme j'aurais assez à faire à Marseille je profite de mon loisir présent pour t'envoyer quelques mots.

Je ne sais de quoi ni de qui te parler. De moi. Ce serait répéter ce que tu sais et risquer même de rester incompris... ou mal compris. Ce qui m'est une grande souffrance. Tu connais mon mal aussi bien que moi ; mais les remèdes que tu me proposes, peut-être crois-tu qu'ils suffiraient à te guérir si tu étais à ma place ; je leur trouve peu de vertu ; moi — Tu me dis de m'amuser en voyage. D'abord je ne voyage pas pour m'amuser. Je suis venu avec ma mère pour des affaires

sérieuses — et quand même je serais parti avec le désir de m'amuser, je t'avoue que je ne trouve nulle part cet amusement. Je suis resté à Arles 3 heures. J'ai eu le temps d'aller à St-Trophime. Ce n'est rien de fameux. La façade est laide au possible, sans ouverture, sans sculptures et n'était le portail qui est fort riche, on croirait entrer dans une écurie. Le clocher est laid. L'intérieur est trop simple pour une église du moyen-âge ; on dirait un temple protestant. La nef centrale est peu large ; les deux nefs latérales sont si étroites que deux personnes peuvent à peine y passer de front. Tous les murs ont été regrattés. Je n'ai pas eu le temps d'aller voir le cloître. Je verrai tout à mon retour.

Ça m'ennuie, mon cher Paul, de te faire le récit de ce que j'ai vu sur mon passage ou aux boutiques. Tu peux consulter les guides : ils te renseigneront mieux que moi.

En vérité je ne sais plus que te dire ! — Je suis le neveu du curé de la paroisse et à ce titre je suis presque un personnage. Tout le monde me regarde, même les jeunes filles, malgré ma laideur. Il est vrai que ce n'est pas vers moi qu'elles se tournent mais vers Monsieur le neveu. Pourtant il n'en manque pas qui ne sont pas tout à fait laides... une surtout ; je l'ai vue un jour à l'Eglise ; mais depuis la fée a disparu. Elle était trop belle !

S'il ne manque pas de filles agréables à la vue, il y en a aussi qui ne le sont plus à la vue (du moins je le suppose) mais le sont... au reste... Il existe ici une *Auberge des Voyageurs*. Elle a volé à celle de Montpellier plus que son nom ! Je ne t'en dis pas davantage.

J'ai reçu ici une lettre de Daillan. Ça fait deux fois qu'il m'adresse des dissertations philosophiques qui mériteraient le zéro même à des tribunaux moins difficiles que celui de Renouvier. Il m'apprend que tu lui as griffonné un baragouin digne des Peaux-Rouges et malgré le soin qu'il a mis à déchiffrer le grimoire il y a des phrases, me dit-il, qui restent pour lui une énigme. C'est un pot pourri de latin, d'allemand, de chinois. — Mon Dieu, c'est tout ce qu'il mérite. Ça vaut tout autant qu'une élucubration syphilitique ou philosophique. —

Tu ne me dis rien, mon cher Paul, de ce que tu comptes faire au mois d'octobre. Je serais curieux de savoir si tu dois toujours apprendre beaucoup d'anglais. Profite de l'occasion que t'offre la visite de

tes parents d'Angleterre. — moi je ne sais pas encore ce que je ferai.

Je m'aperçois qu'il est 9 heures et qu'il est temps de finir. Je te promets de t'écrire plus longuement lorsque je serais moins ennuyé. Tu pourrais cependant être plus long dans ta prochaine lettre. Je ne détesterais pas la prolixité. Pourtant si tu m'envoies 8 pages comme Daillan n'en remplit pas 5 d'une dissertation, serait-elle excellente.

Je suis très heureux de savoir que tu m'aimes un peu, malgré que je sois si ennuyeux et si détestable.

Moi je t'aime, beaucoup.

Ex intimo corde

G. F.

PAUL VALÉRY A GUSTAVE FOURMENT

(s. d.)

Mon cher Fourment,

Je suis très vague.

C'est le jour d'être vague. Etre vague, c'est le bonheur, n'est-ce pas.

Etre vague c'est être dans la Mer, la Grande Mer, c'est rouler entre l'infini comme une idée très vague. C'est de l'écume contre rien. Nada. C'est mousser comme une vague sur les rochers pleins d'eaux. Les eaux sont très vagues, pleines d'écumes. Je suis plein d'écume. C'est juste d'être plein d'écume puisque je suis de la conque.

PAUL VALÉRY.

LOUIS GUILLAUME

LA FEUILLE ET L'ÉPINE

*L'Épine de la paume
A fini de sortir
Telle un aileron noir
Qui tranche le sillage
L'Épine s'est piquée
Dans la chair de l'espace
Où le sang se dilue
Où la ferveur se casse
Où l'on ne saisit plus
Que sueur et poussière*

*L'Épine de la nuit
Embrasse de ses ronces
La lumière qui pointe
Aux frontières du jour
L'espoir est prisonnier
De griffes et de faux
Dans le sein des taillis
La vipère se glisse
Tout le monde est complice
Quand défaille l'amour*

Phare au nimbe d'écume
Où se rallient les morts
Une couronne brille
Au fond de la tempête
L'Épine de la paume
A fini son exil
Un homme solitaire
Ferme les yeux pour lire
Dans le creux de sa main
Le croisement des lignes

●

Présence du matin travail clair
Le vent le bruit reposent sur les feuilles
Captif de son ombre tournante
Encor gonflé de nuit l'arbre espère un regard

Auprès d'un promeneur échoué sur la berge
L'enfance avec ses chiens s'ébroue
Tandis que le courant dépose sous les arches
Une vase couleur de tanche

Le vent le bruit se détachent des feuilles
Le soir présente ses mains vides
Une flamme commence à vivre
Qui brouille le reflet des heures

●

Jour aigu me suivant sans cesse chien fidèle
Tremblant au carrefour de toutes les venelles
Gardant au nid de tes prunelles confiantes
Droit allumés les feux d'hier et de demain
Les grains de l'heure tombent dru dans ta sébille
Bientôt la nuit chavire et l'aube à ta rencontre
Arrive en flageolant dans les prairies du rêve

*Toi qui fuis ton absence en te voulant présent
Corps enchaîné percé de flèches temporelles
Ton sang s'écoule où se reflète un soleil fixe
Et tu t'adosseras en vain à d'autres arbres
L'écorce mord toujours de toutes ses épines
Et l'archer t'atteindra où que tu sois caché*

*Le jour me suit et je me cherche dans ses yeux
Le jour me guide il guette au fond de mes blessures
L'écharde qui devrait annoncer notre Maître*



*Le soc entaille le sol
Le bourgeon crève l'écorce
Issus d'une même tige
Pointent la feuille et l'aiguille*

*L'espoir allume sa lampe
Sous un berceau de feuillages
L'amour déchire les temps
Et laboure les visages*

*Doux sureaux de ma jeunesse
Où sifflaient des chants d'oiseaux
L'aubépine du printemps
Sanglotait auprès de vous*

*Une larme de rosée
Une goutte de mon sang
Baie ombreuse étoile blanche
Perlaient sur la même branche*

*Toute feuille était écran
Au rayon que je cherchais
Et je ne cueillais la joie
Qu'en m'arrachant aux épines*

●

*J'erre dans un pays dont j'ai perdu la carte
Je ne sais plus l'endroit des puits
Des ravins me font signe où la source est tarie
Où sont morts les feux des bergers*

*Quand je trouve un sentier mon pas soudain trébuche
Et le roc sous moi s'amollit
De nouveau c'est la plaine à l'horizon collée
L'étendue morne et sans mirages*

*Pousserai-je le cri qui refera surgir
Des logis des bois habités
Quelle statue de chair crevant le cœur des sables
Montrera du doigt l'oasis*

*Je m'égare en moi-même et le soir s'épaissit
L'ombre marche en silence et ne veut pas me dire
Où l'étoile est ensevelie*

●

*Ma vie avec moi je m'éloigne
Du jour des maisons de l'amour
Mon navire n'est qu'une pierre
Qui flotte sur une eau de feu*

*Des lingots encombrant ma cale
Qui ne seront pas monnayés
Je les jette par-dessus bord
Comme des semences futiles*

*Qu'ai-je besoin d'un plat bonheur
O Toi qui partages mon banc
Et dont je ne sens la présence
Qu'à travers mes paupières closes*

*Je n'ai rien que ce sang trop prompt
Pour freiner ma course immobile
Quand les arbres qui me poursuivent
Envoient le vent à ma rencontre*

*Mais tous les souffles des vivants
Ne pourraient plus me renverser
Je suis seul pour hisser au ciel
Le pavois d'une feuille morte*

LOUIS GUILLAUME.

LE PROFESSEUR EST MAL TOMBÉ

Il se demandait ce qu'il pourrait voir encore d'absolument nouveau. Un spectacle qui lui fît oublier l'essentiel ou tout au moins, l'habituel : sa solitude. Rien ne pouvait plus le distraire, ni l'éloigner de cette étrangeté mauvaise où toute chose baignait. C'était une monotonie agitée ; il y avait des hommes et leurs actions comme des chèques en blanc, tirés sur la banque d'un univers contrefait. On marchait en sens inverse sur un tapis roulant et, quelque effort qu'on fît, c'était en vain. On ne rattrapait pas le mouvement. On était, sa vie durant, entre deux équilibres, ridicule. Jusqu'à ce que le tapis s'arrêtât, sans raison, et qu'on tombât soi-même, à la renverse, mort-né.

Chacun avait son tapis personnel. Les uns y dansaient, faisant des mines, d'autres, à genoux contre les bords, priaient. On y buvait, écrivait et jouait des farces, organisait des fouilles, aimait, et se distrayait lamentablement. A vrai dire, il y avait une simplicité complaisante à marcher comme les autres, à quoi l'enfance échappait sans orgueil. Ce qu'on appelait tradition était l'histoire de cette complaisance. Il se trouvait des hommes aussi pour remonter la foule et courir en tous sens, dans l'effroi et l'abasourdissement. Ils se reconnaissaient entre eux à des signes, et par cela qu'ils allaient dans l'autre sens. Alors avaient lieu des choses extraordinaires car on décidait de s'occuper d'amour et de beauté sur un tapis roulant.

On inventait des paysages simples et violents, de grandes routes oranges pour un départ dans l'humidité ; des ombres neuves, des formes, toutes répondant au désir, des couleurs, des tentations. On s'enfuyait à plusieurs. L'enfance se rejoignait dans le creux des regards. Rien n'était perdu. On créait de tout son corps, toute sa voix exprimait, ses doigts avaient leur

propre vie ; la chair répondait au monde. L'harmonie avait ramené l'innocence. Qui possédait l'amour était beau et connaissait la beauté ; qui servait la beauté était aussi un amant. Quelqu'un venait alors, criant : nous sommes, attention, nous demeurons toujours sur, malheur, tapis, TAPIS ROULANT !

Il pensait à cela, voyant le trottoir devant lui, long comme une gaine. C'était brillant de pluie, visqueux, et les passants y inscrivait leur ombre dans l'eau, que les suivants piétinaient. Un grand panneau, qui commençait à se détacher et à pendre au-dessus de la rue, présentait, déjà déchirés, deux visages déformés, embués de glycérine, atroces. Le mot « amour » dans le titre, était cerclé de rayons, verts et rouges. Des gens observaient les photos épinglées, recherchant un scandale d'images. Des papiers en étoile reliaient un monde de brillances. Il traversa la rue et ne vit, à travers la vitre du cinéma, que son propre visage, reflété, légèrement épaté vers le haut, agrandi et incompréhensible.

Le film était un documentaire, sur quelque vie d'animal ou d'homme d'Etat. Il n'avait pas besoin d'apprendre encore. Il savait tout. Plutôt il avait oublié ce qui méritait d'être su. Il avait lu tous les livres en toutes les langues, interrogé une foule. A quoi eut-il servi de connaître un ouvrage encore, ou d'obtenir un nouveau témoignage sur un fait divers. Il se retrouvait seulement un homme avec son visage appliqué en transparence sur une scène d'amour muette. Voilà, pour l'heure, tout ce qu'il possédait : son visage devant deux amants sourd-muets. Et il lui semblait que toute la ville tournait brusquement autour de cette vitre, de ses traits, ses rides, sa petite verrue au front, qui étaient là, devant lui, n'attendant rien. Une tache de mouche se balançait au-dessus de ses lèvres. Il continua d'aller.

Le mouvement de la rue l'amusait parfois. Tout, en vérité, pouvait le séduire ; quel art ou quelle science ou quel voyage ne l'avait pas tenté ? Il avait assez d'être tenté. Assez aussi de se distraire. Distrain de quoi ? Il était seul, c'était l'unique vérité, dans un monde absurde. Le reste était un passe-temps habile pour se masquer, masquer quoi ?, pour se duper savamment. Mais après que l'homme ait crié : TAPIS ROULANT, commençait une course en tous sens et c'était d'entre toutes choses la plus belle, la plus humaine. Une action parfaite, parfaitement désespérée et cependant demeurée attentive.

A côté du cinéma, un parfumeur, à côté du parfu-

meur, un teinturier, puis un boucher, puis on ne savait quelle sorte d'entreprise, peut-être une compagnie d'assurances, avec des abréviations gravées, puis encore un coiffeur, c'était le quartier, puis un horloger, puis... Il s'arrêta devant la vitrine de l'horloger, un moment. Deux réveils marchaient, ensemble comme deux bêtes attelées. Les montres avaient de grosses figures stupides. Il continua. La rue vivait en insomnie. Les passants, comme des médiums, déambulaient sur commande. Le ciel était rouge et on croyait que le vent ne viendrait plus.

Devant lui, un homme avançait, allant la même route, le visage éclairé de cette même lumière fausse d'un crépuscule de ville. Il pensa qu'il était peut-être attaché à cet homme par un fil. L'autre marchait assez lentement. Ses grandes épaules balançaient dans un imperméable trop court. Il avait une pipe ; la fumée émergeait de derrière ses cheveux, c'était un homme qui avait la quarantaine, un type, n'importe qui. Un volume sombre se déplaçait dans la rue, un ensemble d'os emboîtés, couverts de chair, avec des poils sinistres. Avec deux yeux, en quelle matière ?, qui promenaient sans doute sur la rue un grand regard d'homme ignoré.

Il avait l'habitude d'observer les gens et les choses dans leurs formes propres, de pénétrer par les lignes jusqu'à quelque domaine intime où l'univers semblait appréhensible d'une façon plus puissante. Le jeu des formes était proprement universel et cependant, à chaque détour, nouvellement incertain et bizarre. Une couleur pouvait le terrifier et l'invention d'une forme changeait sa marche. C'était, mais que servent les détails, un poète est le contraire d'un gendarme, et ne signale pas un homme comme une proie, c'était un ancien professeur de dessin. Il vivait dans cette petite ville de Rhénanie depuis la mort de son fils, tué à la guerre, de sa fille, tuée à la guerre, et de sa femme, tuée à la guerre.

Mon histoire va lentement, comme un homme qui marche. Elle est simple et terrible. On a le temps de la connaître. Un poète parle d'homme à homme. Je cherche à faire aimer. Il s'agit d'une qualité dans l'inquiétude. Un poète ne parle jamais que de l'angoisse de l'homme. La brume tombait sur la ville rhénane, et le professeur rentrait simplement chez lui. Ils avaient habité un centre important, usinier. Une ville emplie du mouvement des trains, des camions, ou des petites carrioles de particuliers emportant le produit, le grand produit sale des temps modernes, le charbon.

Il haïssait le charbon, le charbon le rendait malade. Car son fils, sa femme, sa fille étaient morts à cause du charbon. Pour détruire le puits, on avait détruit le quartier, l'école du quartier, et sa petite maison de professeur, à quelques pas de l'école.

Ils se trouvaient, eux trois, dans la cave. Et lui était dans le jardin. Il regardait les étoiles, attendant de descendre. Le petit ronflement incertain, comme honteux, du premier avion, défaisait le silence. La grosse vague allait suivre. C'était une belle nuit. Les civils allaient rôtir, comme il avait entendu un militaire s'écrier en riant. La mort lui était d'aucune signification. Il était prêt à mourir. Une belle nuit, et on entendait les avions à étoiles blanches qui approchaient doucement. Tout ce qui vivait avait déserté la terre. Eux là-haut volaient à plusieurs kilomètres d'altitude, prudents, enfermés dans leur devoir, tandis qu'en bas, on se tassait dans des trous, des trous.

Eux là-haut, ils devaient être habitués. C'était une affaire de manettes. Un ou deux, peut-être, suaient de peur. Les autres allaient, avec leurs étoiles sur les manches, leurs étoiles sur les carlingues, leurs drapeaux étoilés, sur un fond d'étoiles immobiles. Il fallait gagner la guerre. La moitié de l'Europe écoutait tous les soirs ce même ronflement. Les débouchés s'ouvraient en même temps què les trous. Et soudain il fut renversé, il était contre les géraniums, cela avait une odeur de poussière, de plâtre soulevé et de plantes cassées, des poules chantaient, les fusées commençaient d'éclairer un univers à détruire, des choses tombaient sur lui, cela avait sans doute fait un bruit immense, il ne savait déjà plus. Le feu brûlait à la fabrique. Il se releva et courut à la cave.

Il faisait assez clair maintenant, à cause de ce feu à côté et des fusées. Il pouvait voir. Il voyait bien. La maison n'était plus là. Des pierres, des planches, un pan de mur qui tenait encore, un tableau déchiré à ses pieds formaient un paysage de folie. La cave résistait. Il se mit à déblayer le soupirail, vite. C'était une large ouverture par où les sacs de charbon passaient entiers. Il appela mais on ne pouvait naturellement rien entendre avec ce bruit partout. Il commença en rampant à descendre dans la cave. La première pièce restait intacte, mais dans la deuxième, où ils avaient coutume de se mettre, tout s'était écroulé. Les trois corps étaient écrasés, et le charbon pour l'hiver rougissait lentement, doucement, dans l'autre coin jusqu'où le sang coulait.

Il ne pleura pas, n'eut même pas de peine. Il resta près des trois corps, certain que cela ne durerait pas. Certain qu'une autre bombe allait bien tomber, qui anéantirait ce qui demeurerait encore. Il était normal maintenant qu'il disparût aussi. Il ne le souhaitait même pas, il en était sûr. Il n'avait plus qu'à attendre. Le corps de son fils, qui avait eu ses huit ans la veille, était aplati contre une bassine. Il trouvait une certaine nonchalance, une mollesse dans la mort. Ses yeux étaient fermés, et saignaient. La petite de quatre ans restait serrée contre sa mère. Ses cheveux recouvraient son petit visage de poupée étonnée. La mère avait les yeux ouverts et regardait ses mains, comme si elle examinait ses ongles.

Ils avaient été ceux qu'il aimait absolument. Ceux qui avaient accepté sa pauvreté, ses manies, et ses grands désirs d'homme. Ils étaient la douceur retrouvée à la tombée des brumes. Il attendait de mourir à son tour. Quelle position aurait-il quand on le retrouverait ? Mais le vacarme s'éloignait. Et c'est à ce moment où il sut qu'il n'allait pas mourir, qu'il comprit seulement que les autres étaient morts et qu'il fut désespéré. Il resta désormais dehors à chaque bombardement. Les cadavres demeuraient dans la cave. Avait-on le temps de s'occuper des morts ? Et allait-il les déclarer pour qu'on les enlève comme des poubelles ?

Il continua de vivre, sans savoir. Entre eux et lui, un mur absolu barrait sa vie, le renvoyait à la solitude. Lui était celui qui n'irait pas sur les tombes de la Toussaint, ni ne ferait dire des messes, mais qui, tout le reste de sa pauvre vie, se souviendrait. Il était maintenant de la même race que les autres, ceux des manettes. De la race des vivants, des suspects de vivre. Comme les autres, il mangeait, allumait son feu, et lisait le journal. Comme aux autres, on lui donnait sa part de propagande, et il votait, dans quelle liberté, pour d'autres hommes qui recommenceraient un jour ou l'autre la même farce. Il avait tué son fils puisqu'il n'était pas mort avec lui.

Seulement un matin, avant qu'il eût quitté la grande ville, la guerre allait finir, il était hébergé dans un camp provisoire, les autorités militaires inspectèrent ce qu'elles appelaient les dommages nécessaires. C'était des officiers à casquettes, qui osaient plaisanter et prendre des vues. Il se cacha derrière des ruines. Le groupe s'approchait. Un grand avec une moustache de film tenait des cartes et faisait des signes. Et près de lui un officier, tout rond, un brave homme jovial avec une jolie femme sans doute à

sortir aux cocktails de l'Etat Major, fumait son cigare sans façon. Il ramassa une brique, visa tranquillement, vit qu'il l'atteignait en plein visage et que l'autre s'écroulait, et s'enfuit.

Il continuait d'aller, maintenant. Le type devant lui avait éteint sa pipe. Il devait habiter comme lui dans un quartier éloigné. Il n'avait pas pris le tram, peut-être pour marcher un peu, ou parce que deux voyages font la moitié d'un repas. Les boutiquiers se donnaient moins de peine pour éclairer leurs étalages. La lumière était pour les riches. Etait-il, lui, riche ou pauvre ? Il avait sa retraite et quelques leçons. Vivait chez une vieille femme qui avait fini par l'accepter pour presque rien, par pitié, ou parce qu'il lui tenait compagnie. Il était seul. Totalelement et irrémédiablement. A cause de la mort et à cause de la vie, égales. L'une n'avait pas plus de sens que l'autre. L'une était un absurde qui venait en interrompre un autre, absurdement.

Soudain il vit des gens courir. Ce fut cela qu'il remarqua d'abord. Ils avaient une attitude pressée, comique. Puis il vit l'homme devant lui, par terre. Avait glissé. Une sorte de garçon, il devait avoir la voix qui muait, étudiant ou groom, le tenait à droite, un peu gêné d'être compatissant. A gauche, une femme, qui avait posé son cabas contre le mur, l'aidait des deux mains à se relever. D'autres couraient encore. La pipe était par terre, son fourneau vide dans la boue. Le type se tâtait, se frottait, repartait déjà. Il avait oublié sa pipe. Les gens se séparaient sur des réflexions sur la pluie.

Une maison de disques diffusait des rengaines. Cela faisait un triste bruit grinçant dans la brume. Des filles sortaient. Une marchande de fleurs ramenait son matériel. Elle avait un fanal rouge à l'arrière de son équipage, qui se mouvait lentement. Des camions passaient. L'homme disparut dans une rue de traverse. Il devait s'être fait un trou à son imperméable en tombant. Tout était calme et inutile. A ce moment, le professeur eut une idée. Son visage entier riait. Il allait faire une grande farce désespérée. Il se retrouvait comme un écolier qui prépare un coup. C'était un coup tragique. Il allait essayer de rencontrer quelqu'un, quelqu'un, un homme, quelqu'un. Parler. Avoir un ami. N'être plus seul. La plaisanterie était inouïe.

Puisque, quand l'homme était tombé, tout de suite plusieurs personnes étaient venues l'aider, il allait, lui aussi, se laisser tomber. Il s'amuserait d'entendre

les gens le plaindre et parler du temps. Il les verrait ensuite repartir avec quelque chose à raconter chez eux. Peut-être quelqu'un viendrait, un type inoccupé, un type qui aurait le temps, ou une femme qui aurait aussi beaucoup souffert, un enfant, quelqu'un qui l'écouterait, un ami. Il allait peut-être, par ce stratagème, avoir un ami. Avoir un ami ! Il fallait essayer. C'était ridicule et atroce. Il attendit quelque temps, contemplant sa pensée et son attente, rassemblant sa force amère d'homme désespéré.

Personne n'apparaissait. Il risquerait de se casser quelque chose pour rien. Attendre. Il se rappelait le matin où il était tombé dans son petit bureau. Le docteur lui avait dit de faire attention. Cela reviendrait, il avait le cœur faible. Ce serait pour un jour ou l'autre. Il le savait et cela lui demeurait indifférent. Quand il était tombé dans son bureau, sa femme était venue. Cette fois, il n'y aurait pas de femme, pas de douceur. Des inconnus. Il fallait tout de même essayer, pour rien, pour voir. Tentative stupide, mais la joie et l'amour sont aussi stupides.

Il se rapprocha, lentement, d'un réverbère. Un groupe venait. Il ne pouvait pas tomber là, d'un coup, sans avoir marché. Il traversa la rue, et trébucha sur le trottoir en face. Il était tombé sans se faire mal, mais il pensa que son manteau allait être sale. Le groupe passa sans le remarquer. Il n'était plus dans la lumière. Il les regarda disparaître et se releva piteusement. Tout ceci croulait de ridicule. Vieux fou. Il se frotta et repartit. Ainsi est la tentative de vivre d'abord un désir : rompre un vide, rejoindre d'autres misères, faire, de deux souffrances unies, une sorte d'absolu fragile baigné de joie. Ainsi est le désert.

Il fallait rentrer chez lui, se nettoyer, et arrêter ce jeu. Mais il y avait à nouveau de la lumière, et à nouveau des gens. Il essaya encore. Cette fois, il s'était fait mal. Il fut content qu'on l'aidât. Son genou était douloureux. Il marcha un peu, courbé. On le tenait sous chaque bras. La douleur passait, ou il s'y habitait. Il regarda qui le tenait. A droite, c'était un grand garçon blond, vingt-cinq ans peut-être, avec un insigne à la boutonnière, on ne pouvait voir de quel organisme ; il le regardait sans rien dire, riant doucement. A gauche, une femme. Elle avait sa main passée sous son épaule. Il la sentait fine et apprêtée. Il devait y avoir du rouge à ses ongles.

Elle parlait. Elle avait une voix assez douce. Vous ne vous êtes rien fait ? Non. Il ne s'était rien fait. Merci. Allez-vous en. Surtout demeurez anonymes. Si

j'avais de l'argent, je leur donnerais un pourboire, à ces deux là, pour les humilier. Ils ont trop l'air heureux. Elle a du me laisser du rouge d'ongle sur mon manteau. Merci. Il entendit l'homme dire : encore un type saoul. Bon, leur conversation allait rouler sur l'alcoolisme. Elle avait repris son bras, et le tenait comme elle avait du tenir le type saoul. Des amoureux. Il cracha, et s'éloigna. Il sentait maintenant la violette, ou quel était ce parfum dont elle puait ?

La maison de sa logeuse n'était plus loin ; il l'apercevait déjà. Une bâtisse en faux vieux style, emplie de produits contre les mites, et de chats. Il trouvait souvent, sur sa table, une éponge ou un savon. La logeuse avait nettoyé. Comme elle était myope, cela donnait des résultats étranges : un tas de poussière décorait une soucoupe. Un balai gisait sur le lit comme un corps dépouillé. Les chats dormaient partout. Les murs sentaient le sommeil. La logeuse reposait l'après-midi, presque jusqu'au soir, par ordre, disait-elle, du docteur. C'était seulement pour passer le temps. Et ses chats venaient dormir, allongés sur elle. Les gravures dormaient, les fauteuils dormaient, les hortensias du jardin étaient morts et il ne restait plus que les tiges, démentielles et sèches.

Il allait retrouver cet ensemble. Il ne savait pas être en colère contre sa logeuse, car c'était une pauvre femme, et parce qu'il n'aimait pas la colère. Le bruit le gênait. Mais cette vie de femme l'irritait un peu. Devant la porte, il chercha sa clef. Elle se perdait toujours dans son mouchoir. Un homme venait, d'un gros pas lourd d'homme fatigué. L'homme n'était plus qu'à quelques mètres. Il le vit avancer. Il avait une tête lasse et un regard usé et doux. Lui, il se laissa tomber, bêtement, presque aux pieds de l'homme. L'homme jura. Il s'approcha pourtant de lui et l'aïda. Il avait une façon brusque de faire, sans parler. Il le remit d'aplomb. Il était fort. Ses mains étaient grosses. Il s'en alla vite, en grognant, sentant le vin.

Le professeur resta, tout étonné d'être debout. Puis rentra. La vieille venait de s'éveiller. Elle était laide, avec ses cheveux sur les joues et son air bonasse de mauvais rêve inachevé. Son corps était déformé. Ses yeux regardaient dans le vide et se plissaient. Elle n'avait jamais été très heureuse non plus. Le malheur ne rend pas beau. Elle lui dit bonsoir et ajouta : Monsieur le Professeur. C'était l'habitude dans le pays d'ajouter les titres, mais elle faisait plus cela pour s'honorer elle-même. Bonsoir, fit-il, et alors elle remarqua les taches sur son manteau, poussa un cri, et chercha ses produits. Elle nettoya avec avidité,

après quoi elle demanda: êtres-vous tombé?, Monsieur le Professeur.

Il répondit oui, et que c'était volontairement. Elle le regarda sans comprendre, clignant ses yeux. Elle remit une gravure droite. Cela représentait un homme apportant des fleurs à une marquise. Elle plia un journal. Il s'amusait à la regarder, étourdie. Il avait envie de lui dire d'arrêter son clignement d'yeux. Cela le fatiguait. Enfin il monta dans sa chambre. La pièce était petite. Quelques plantes y végétaient, que la logeuse nettoyait parfois aussi, feuille à feuille. Ses objets restaient épars, dans une inertie étrangère, figés comme des coquillages qu'une mer de silence eût apportés. Il enleva ses chaussures, ouvrit la fenêtre et commença de se déshabiller.

Il pensait encore aux yeux de la vieille. Une chauve-souris empaillée, ou quel était cet animal, était attachée au mur, au-dessus de sa porte. Un jour elle bougerait les yeux et le regarderait se déshabiller. Il avait réussi à faire disparaître le lit embarrassant, avec deux colonnes et une rosace, et avait simplement laissé le matelas par terre. Avant, il croyait toujours coucher dans une église. Il aimait dormir bas. Comment faire partir ce parfum de violette, mélangé maintenant d'odeur de benzine ? La vieille avait bien dû en profiter pour nettoyer tout. Il supportait d'être manipulé par cette femme, parce que c'était au fond le prix de son loyer. Mais cela lui était physiquement insupportable.

Il regarda par la fenêtre. Il restait à moitié déshabillé. La nuit entraît à travers les branches, comme issue du milieu des arbres. Le ciel demeurerait clair, et la terre prenait une blancheur moite. Seuls les troncs des arbres étaient noirs. Les autos passaient sur la route et, bien plus loin, les péniches. Il avait perdu son portefeuille. C'était idiot. Il s'en était aperçu en enlevant sa veste. La vieille avait éteint sa lampe. Ses chats couraient sur les espaces blancs, dans le jardin. Un gosse apprenait son piano, derrière les murs. Il faisait froid.

Il se coucha. De son lit, on voyait bien la chambre, par en dessous. Combien y avait-il de chambres sur terre ? Des millions, et des millions d'hommes seuls enfermés dedans, avec leur fenêtre, ou des livres, ou la radio, ou un chat, ou une photo, ou un désir, comme libérés. Des millions d'hommes en ce moment allongés de tout leur long en attendant le sommeil, seuls dans leur chair, avec leur sang effervescent et leurs mains ramenées sur le ventre. Seuls dans un

espace cubique parsemé d'inutilités familières. Il fallait attendre. Attendre. Avait-il attendu de naître aussi anxieusement qu'il attendait de mourir ?

Sa tentative ne lui avait rapporté qu'une petite douleur au genou, qui lui faisait mal quand il se retournait. Le sommeil allait le faire ressembler à tous les hommes. Le lendemain il chercherait son portefeuille. Il avait l'habitude d'y mettre tous les matins ce qu'il s'octroyait pour la journée. On le rapporterait donc puisqu'il y avait peu d'argent. Non, on ne le rapporterait pas, il était trop usé, on croirait qu'il avait été jeté. Non, pourtant, pas avec de l'argent. On le rapportera. Il donnera une petite somme au type, mais le type verra qu'il appartient à un pauvre et ne pensera pas avoir de récompense. Il ne le rendra pas. Le portefeuille était perdu. La vie était une saleté.

Sa pensée alla longtemps au hasard, avant qu'il s'endormit. Il se sentait malheureux et trouvait cela ridicule. Ridicule d'être malheureux, ridicule que lui, ancien professeur, attachât de l'importance à ce qui arrivait à un certain ancien professeur. Ridicule d'être triste. Ridicule d'être seul et de vivre. Pourquoi un si brusque changement d'humeur ? Qu'était-il arrivé en somme ? Rien. Justement, il n'arrivait rien. Triste à cause de rien, à cause du rien. Le bonheur et le malheur étaient grotesques. On passait de l'un à l'autre sans transition. On ne savait pas qui on était.

Il y avait surtout, dans son portefeuille, deux lettres qu'avaient écrites ses enfants, un jour, après une soirée dans un cirque. C'était illustré avec des dessins coloriés. Un dromadaire jaune et une sorte de clown qui tenait une toupie. Des singes qui mangeaient des noix en regardant un poney ocre. Il l'avait le jour du bombardement, sur lui, et c'était tout ce qu'il conservait d'« avant », avec un petit wagon noir qu'il avait retrouvé dans les ruines. Il rêva que le dromadaire montait dans le wagon, mais le chef de gare n'avait pas de drapeau, on lança le wagon sur une petite piste de glace, les singes ressemblaient à des gendarmes et un homme criait : encore un dromadaire qui est saoul.

Et enfin, il dormit, La nuit heurtait son corps. Le vent passait dans les pots brisés et courait après les ombres. Il mourait beaucoup d'hommes pendant une nuit. D'autres se réfugiaient dans un autre corps, n'y trouvant rien qu'eux-mêmes, et leur jouissance dérisoire. Il n'était pas possible d'avoir un corps à deux. On n'entrait pas à l'intérieur vrai. L'amour appelait la mort. Et quand c'était fini, on avait à la

fois envie de recommencer et de fuir. Quelques uns arrivaient à bâtir un amour-amour à travers toutes ces vanités et s'amusaient d'eux-mêmes innocemment. Ceux-là étaient des saints. Il fallait être saint. Il fallait souffrir, c'était la condition suprême, il fallait arriver à la joie irrémédiable.

Il se réveilla tard, et resta au lit. Son corps était mou. Les draps sentaient la sueur et étaient chauds. Il se laissait aller. Personne. On avait brodé des initiales aux draps. Ses membres étaient détendus, calmes. Il était comme dans de l'eau. Il flottait. Dérive. Les initiales étaient celles de la logeuse et de son premier mari. Il pensa aux gens qui mettent leurs noms partout. Il eut envie de pisser, et resta un moment, attendant. C'était un petit tortillement, pas une souffrance, pas une jouissance, ou si souffrir et jouir étaient la même chose ? Il se leva, pour aller aux toilettes. Sa chemise flottait doucement. Son corps était ridé, les poils faisaient des taches sales, son sexe dansait comme un battant de cloche.

Ce fut, aux premières marches de l'escalier, un écroulement au dedans de lui ; son cœur craquait, s'arrêtait. Il avait les jambes faibles. Il s'appuya de tout son poids contre le mur, et glissa lentement. Le bois des marches avait été peint en bleu, jadis, et la couleur s'en allait. Il faisait sombre. Il pensa : il fallait bien que cela arrive. Il avait mis les deux mains contre son cœur, et cela battait sous ses doigts, des grands coups de fouet dans le sang, et une douleur par à-coups. Sa tête était toute rouge, des filets bleus se creusaient par dessus les veines. Il entendit qu'on sonnait à la porte d'entrée, la vieille ouvrait, elle parlait, elle refermait la porte, elle allait monter l'escalier, il tira sa chemise, la vraie mort devait venir plus vite, ce ne serait rien, la vieille montait.

Elle le vit affalé dans le coin, masse blanche et molle, et poussa un cri. Il se mit à rire. Il rit. Il rit. Cela faisait du bien. Rire. Il riait, donc il vivait. La vie était un rire. Il rit, puis se força de rire. Il se leva et rit. Rit d'être en chemise devant la vieille qui ne comprenait pas. Rit des cheveux de la vieille qui dessinaient des grottes, rit de n'être pas mort. Et encore se força de rire. Il regarda ses pieds et ils lui semblèrent drôles, l'escalier, et il lui parut hilarant. Ses jambes avaient des poils comme les singes, cette maison était une comédie, un chat s'approchait, c'était un pitre qui jouait à être chat, la vie était une farce. Pourquoi le pot de fleurs tenait-il droit et non à l'envers ? Il allait pisser. Il vit tout d'un coup que la vieille avait son portefeuille à la main.

Elle le lui tendait, elle disait : « Monsieur le Professeur... », et que disait-elle encore, qu'un monsieur avait juste sonné, avait-elle dit un monsieur ou quelqu'un, c'était important car lui, justement, c'était quelqu'un qu'il cherchait, avait sonné à l'instant et lui avait remis cela, ce portefeuille, je l'ai bien reconnu, c'est celui que vous avez tout le temps, mais l'aviez-vous donc perdu ?, et avait dit : j'ai trouvé cet objet dans la rue, j'ai mis ma carte dedans, si son propriétaire a besoin de quelque chose, il peut toujours venir me voir, me téléphoner principalement le soir, je suis membre d'une société philanthropique, ne me remerciez pas, il va être content. Un monsieur qui était parti en la saluant très poliment.

Il alla pisser. Il tenait son portefeuille à la main, et le mit sous son bras, pour être plus libre. Il regarda par la petite fenêtre. Il y avait trois barreaux. Le ciel se couvrait. Il préféra rester encore un moment, tranquille. Il s'assit sur le siège, un peu grotesque, et ouvrit son portefeuille. Une carte de visite s'y trouvait en effet, et un numéro de téléphone écrit au crayon. Les deux lettres y étaient, et quelques papiers, une quittance, des prospectus, l'argent avait été enlevé, le monsieur n'était pas délicat, c'était peu de chose, enfin il avait pris l'argent et laissé sa carte, ce devait être une fausse adresse, ou bien le type avait le sens de l'humour, il irait le voir un jour ou l'autre.

Quand il sortit, les balayeurs travaillaient dans la rue. La brume disparaissait. Il n'avait rien à faire. Il irait manger dans un bar une saucisse et de la purée. Le soir il avait une leçon, avec un enfant bête comme ses gros doigts habiles à rien. Les parents étaient fiers que Helmut apprit le dessin, mais Helmut trouvait cela assommant. Il fallait surtout lui raconter des histoires sans que la mère entendit trop. A la fin, il exécutait lui-même une esquisse maladroite, et montrait l'œuvre au père, l'enfant riant sous cape. Le plus difficile était d'inventer à chaque fois une histoire différente, sans quoi Helmut déclarait qu'il perdait son temps et qu'il demanderait à ses parents de changer de professeur.

Il regarda à nouveau la carte de visite du type. Il n'habitait pas si loin, dans un quartier où les leçons auraient rapporté, s'il y en avait eu. Aller le voir permettrait peut-être de trouver quelque chose. Sait-on jamais avec ces gens riches qui cachent, dans la philanthropique, la faute d'être riche ? Il décida de s'y rendre. La petite ville était toute propre. Les statues des deux apprentis qui avaient sauvé la cité autrefois

alors que les ennemis avaient déjà franchi les portes, en courant partout alerter les troupes, (c'était la nuit, et les apprentis veillaient seuls, faisant le pain) brillaient dans le premier soleil. Un homme collait des affiches. On annonçait un bal. Des peintres lavaient une porte.

Le philanthrope habitait en réalité très loin en dehors de la ville. Une grande rue, plantée de tilleuls, avec des champs ou des jardins de chaque côté. On n'arrivait jamais au numéro indiqué. C'était même une route maintenant. Il mangerait tard, à moins que le monsieur ne lui dise : mais, mon cher, vous allez rester avec nous déjeuner. Il pensait au visage du dernier homme qui l'avait ramassé la veille. Il aurait peut-être dû lui parler. Mais quoi dire ? L'autre aurait sans doute pu raconter la même histoire que lui. Il avait un beau regard. Est-ce que le philanthrope aurait un beau regard ? La vieille ne le lui avait pas dit. Elle ne s'occupait pas de cela, la vieille. Est-ce qu'il allait aussi raconter des histoires comme les siennes ? Il devait être seul comme tout le monde.

Pourquoi avait-il pris cet argent ? Allait-il lui en parler ? Ce serait un homme qui ferait des cérémonies et lui offrirait un cigare. Il le prendrait sans le fumer. Il fallait faire attention à son cœur. Le docteur avait dit : tout ira bien jusqu'à la première attaque. On n'y reste jamais le premier coup, mais cela revient et alors... Alors ? Attention à son cœur ? La mort rapide devait être agréable. Attention à lui ? Il serait bien le premier à faire attention à lui. Peut-être le philanthrope allait-il faire attention à lui ? Ou bien il l'examinerait et verrait que sa semelle avait un trou. Il prendrait garde, s'il s'asseyait, à conserver sa chaussure de telle sorte qu'on ne voie pas la semelle.

Il y avait maintenant une petite maison blanche, et la suivante, celle qui était derrière les arbres, serait celle du monsieur. La pluie commençait à tomber. Le professeur aurait voulu s'arrêter un peu, ne pas arriver mouillé, ne pas salir. Quelle heure était-il, l'autre déjeunerait, il le dérangerait, il devrait s'excuser. À une grille verte son nom était gravé sur une plaque. Docteur en droit et en économie, sortant d'un institut d'enseignement politique. La pluie tombait. Le docteur devait être propre et avoir des idées sur tout. On allait encore se moquer de lui, trouver une autre façon de l'humilier. Ces gens dans l'étude de la politique, ils ne montrent jamais qu'ils souffrent que pour se faire élire. Le professeur hésita. Il haïssait ceux qui chiffrent le destin des hommes. Il fallait les mettre en quarantaine.

Il ne voulait pas avoir à faire avec un homme de cette sorte. Il allait s'en retourner. La pluie tombait toujours. C'était peut-être un préjugé. Il était un enfant. Certaines choses lui faisaient peur parce qu'elles paraissaient sales. Il comprenait qu'on dût aussi faire des choses sales, le comprenait-il vraiment ? il ne supportait pas qu'on en eût de la fierté. Cette grille trop propre était sale, et ce nom bien écrit. Ce jardin était sale, cette maison aussi, la réussite était sale. C'était peut-être un préjugé. Il était un enfant. La pluie tombait. Il ne pouvait pas repartir maintenant. Un préjugé et une absurdité. Il n'était rien lui-même de si remarquable. Une prétention à n'être pas sale. C'était dérisoire. Il sonna à la porte, et attendit, humblement.

Personne ne vint. Il sonna de nouveau. Un grand jardin s'étendait avec des arbres rares. Ce n'était peut-être pas lui, somme toute, qui avait pris l'argent. Il avait peut-être trouvé le portefeuille déjà vide. C'était probable. Un beau jardin soigné comme un chien de luxe. Quelle était cette sorte de plante en massif ? Il n'avait jamais su le nom des plantes. Il achèterait un livre et apprendrait. Il pensa que l'homme qui l'avait ramassé en dernier, la veille, avait un beau regard. Il était rude et son regard était doux. La pluie lavait le jardin, un amour en pierre brillait dans les feuilles. Le ciel avait de grandes traînées raides, qui prenaient des formes de flûtes. Et soudain il pensa que..., et il fut heureux.

C'était possible, donc ce devait être vrai, il était heureux, le type l'avait secoué drôlement, et il était parti assez vite, il n'avait pas parlé, c'était cela, il était très heureux, c'était ce type qui, en le relevant, lui avait pris son portefeuille. Ce type au regard usé, aux grosses mains, il était heureux, ce type ne lui avait pas raconté d'histoires, il avait besoin d'argent, il l'avait pris, ils étaient copains. Il était nécessaire soudain que l'imaginable, l'amitié entrevue, fût une fois décidée vraie, par un décret absurde et gratuit qui, dans son harmonie avec l'absurde du monde, en détruisait la méchanceté anonyme. Nécessaire de brusquer l'apparence, de la retourner, Sans raison. Pour le motif insolent de la joie.

Il n'avait plus besoin de voir le docteur, il était d'accord avec l'autre. Il haïssait le docteur qui n'était pas simple. La pluie tombait à torrents. Il allait revenir. La vie était vide, mais cet homme avait bien fait, s'était intéressé à lui pour ce qu'il était : un possesseur d'argent. Il en était heureux et ce bonheur

était absurde. Il y avait eu un vrai contact, comme dans l'amour. Ce vol était un contact ; on avait eu besoin de lui et il avait rendu ce service sans avoir à supporter la reconnaissance. Le type lui avait évité de penser qu'il était un homme charitable, et d'entendre des remerciements. Ce n'était pas un mendiant, il était fier, il ne l'avait pas considéré comme un usurier à qui on emprunte, il avait pris, directement. Il l'avait traité en ami, leur argent était commun. La pluie tombait.

Le type lui avait joué un tour, comme entre copains à l'école. Il avait besoin de boire un coup simplement. Ou encore il s'était payé pour l'avoir ramassé dans la rue, comme un porteur à la gare. C'était normal et simple. Il était un voleur qui volait candidement, sans calculer son affaire, comme un enfant. Un homme très pur. Le vol était leur rapport, cela avait une force comme un serment. Et parce que tel était leur plaisir à tous deux, ils étaient complices. Il n'avait qu'à dire au Président de la Cour d'Assises : cet homme est mon fils, un fils ne peut pas voler son père. Il aurait dit cela au docteur d'économie, s'il l'avait vu. Il n'avait qu'à adopter le type pour n'avoir pas été volé. Il l'adoptait.

Lui-même s'était volé ; il était le voleur. Un juron, des pas d'inconnu, lui-même avait juré, ces pas étaient les siens. Il se mettait sur le banc de tous les accusés, défiant ce qui prend le nom de justice, renversant une logique et un ordre ; il postulait, contre toute apparence, la joie. Elle serait, elle aussi, absurde, pour détruire l'absurde des justices habituelles. La vérité était invraisemblable. Un grand paysage naissait et se soulevait, avec des bois silencieux, et des sources de visages, où il pouvait s'égarer à loisir. et tout confondre dans le caprice de sa solitude totale.

La pluie tombait, les arbres allaient dans le ciel, haut, se perdre. Un camion venait. Il se mit sur le bord de la route et fit signe au conducteur, il pourrait rentrer en ville avec eux, sans cela où s'abriter ? Le camion continua un moment et stoppa assez loin. Il transportait du charbon et en perdait un peu à chaque secousse. Le professeur voulut courir, les rattraper, monter avec eux jusqu'à la ville. Il y avait une cinquantaine de mètres. La pluie tombait. Il sentit une douleur à gauche, s'arrêta, puis son sang battit comme pour quitter son corps, il tomba lourdement, mort, sur la route. La pluie délayait le charbon.

POÈMES

*Il y a les mots que nous pourrions dire
Toute la lumière des fruits, de la mer
Le ciel changeant d'aile et de raison
La terre unie à des barques d'oiseaux
Toute la forêt de nos présences
A nos couleurs de feuillage.*

*Meules, blasons des prairies
Murs aux bouquets de paille
Des colombes pour fenêtres
Des portes imaginaires
Aux poignées de pluie
Et tout près tes cheveux
Boucles riantes du ciel.*

à HENRI MATISSE

*Un jardin saisi sur les dalles rouges
Rouges et fraîches à nos pieds nus
Un air léger d'avoine
Et des feuilles de figuiers
Comme autant de guitares*

*Sur la nappe un citron de soleil
Au cœur noir
Et la théière au bras galant*

*Sur la fine ardoise
Une main de pluie dessine
Le visage d'une femme*

à MICHEL

*Penser aux amis
Quand la neige et les oiseaux sont au ciel*

*Penser aux amis
Leur dire des mots de clarté, de naissance
Ne rien laisser au hasard
A la nuit, à la haine*

*Un enfant pâle vend des oranges
Et le vent les partage*

*Leur écrire
La mémoire fleurit de toutes ses branches*

*Je te tiens debout dans la lumière
Tu es si loin que je vois ton visage
Et le soleil qui te fait rire légère
N'est plus qu'une saison sans partage*

*Je te veux partout dans la lumière
Ta robe découvrant un paysage
Ton épaule étonnante et légère
Dans la nuit pensées de feuillage*

*Je sais tes yeux où le printemps voyage
Tes mains ouvertes, prairies légères
Le ciel de ta présence dans les flaques de lumière
Un seul visage au nom de la terre.*

*Heureuse à ne plus pouvoir le dire
L'aurore, étang de bleu et de branches
Au soleil toisant la rue et ses lingères
Le soir proposé comme un seul bois noir
Et la nuit décidant des saisons de la terre*

*Heureuse et ravie au ciel de sa couleur
L'automne, ô forêt de nos paroles
L'hiver, oubli des mortes colombes
Le printemps tout bouclé de feuilles
Et l'été caressant l'épaule des vergers*

*Heureuse de ta jeune éternité
De ton corps si naturel, ô manège de fleurs
D'un langage où tout dire à l'unisson
Est le rire inouï plus sûr d'une aurore.*

*Le soir dans les flaques et les arbres.
Des enfants parcourent les toisons de la brume,
Les reverbères sont des mimosas de clarté,
Quelle femme longe un mur illimité.*

*J'aime ses yeux après la pluie,
Sa taille dessinée un instant de folie,
Son ombre de feuilles naissantes
Et je songe aux couleurs dans le cœur des amis.*

PHILIPPE SCHUWER.

LE PLUS CLAIR DU TEMPS

Le plus clair du temps fleurit aux lèvres humides tandis qu'à fleur de buissons j'écoute les voix qui à contre-tropique bouleversent et versent le monde.

Ici le cadran lumineux de l'horloge perce le ciel d'une lune montante, jusqu'où montera cette nuit ?

A quel moment l'éponge laissera-t-elle ruisseller les tempêtes bavardes des semaines sans toucher terre, des jours sans crier merci ?

Bouche à bouche argentine avec la plus claire voix, celle des noces, bouche à bouche amère avec la plus rouge fille, celle de paille.

J'apprends du vin toutes couleurs, le flux et le reflux du sang sous la paupière.

Nous sommes sous la même mère les deux manteaux de l'huître qui se cherchent à tâtons pour obtenir une perle de l'obscurité, talisman contre les faux réveils.

Le sang et l'eau de l'amour n'attendent pour se répandre que la sirène d'usine fermant les parallèles nocturnes de son drapeau jaune et odorant.

Mais avant le pétrole de ces matins, avec la pointe du couteau, s'il le faut mon corail, avec la pointe du couteau j'irai chercher en chantant la dernière goutte de ma semence pour te la donner. La mer est agréable aux amants.

Je t'aspirerai comme j'ai appris à sucer le cœur des coquillages pour qu'apparaisse la pointe violette de ton âme entre tes genoux épuisés.

" Si tu es ma terre le soleil sur cette terre ne rencontrera jamais le silence, parce que je t'ai secouée comme jusqu'à son premier cri il faut secouer le nouveau-né.

Je sais que la femme que tu racontes reviendra avec le flot nocturne toute imprégnée de mon attention et jeune, surjon de ma vie immense que rien ne peut endiguer.

Par nature j'appartiens, et la moindre parole sera facette que je polirai jusqu'à l'éblouissement comme les princes font du palais la mémoire bruissante de leur race, comme l'amour fait de son corps la mémoire vivante de ses chasses.

Ta main ouverte comme calendrier me pose aux épaule un collier de piments, et le plus clair du temps les vaisseaux rompus de ton ventre donnent à boire.

Quel manège va m'apporter ce neuf printemps ? Quel, acrobate à musique va descendre de l'arbre nouveau-vert ?

Nos doigts se touchent par-dessus la place publique comme les étoiles écolières se touchent par-dessus les vents.

Ou bien la plus sombre des guerres mettra les traits d'une autre race sur nos lèvres, je parle ici des poissons rouges de ta bouche qui tournoyaient au moindre appel. Ou bien nous dormirons.

Je frotte mes yeux aux pierres et le plus clair du temps des armes descendent du soleil. A tire d'aile les arbres deviennent plus verts. Plus verts si je vois des enfants qui se lèvent, plus verts si je vois l'immensité des terres, plus verts si ton œil vient contre le mien faire lumière : vivant dit raison mais non à l'étroit dans une vallée de larmes, même si les larmes étaient vertes et servaient de printemps.

Les arbres sont plus verts si un oiseau de sang pose ses pattes de combat contre le couchant : signe de grands changements : nous ne répétons pas un avenir meilleur, nous avons déjà commencé cet avenir.

Quand la voix chante, chantent les mains, la parole n'est pas l'hiver des bras. Avec tes mots, avec mes mots de carène, je ramène les vagues à zéro, je ramène les vents à zéro.

Un point dans le jour traverse la mer libre, un poing sur la table entre les verres et les poings, je veux parler à tous cheveux qui aux fenêtres font sables mouvants.

Le vent du large ne nous apporte pas les ordres d'un autre monde mais les actualités du port d'en face dont nous avons dévoré les oranges.

Tes paupières et les balcons sont ensoleillés des mêmes rougeurs.

Le vent de mer, à la tempe n'annonce pas une mort ni une bataille perdue, ni le réveil d'une peste, le vent de mer apporte les nouvelles joyeuses d'autres peuplements.

Le plus clair du temps divise les forêts et pose une nuit circulaire sur les ténèbres déchiffrées. Un homme rive l'anneau de paix, un homme tient à la bouche l'herbe douce des amertumes.

Nous apprendrons des draps le rassemblement de nos travaux et dans la mine où le chagrin au chagrin parle nous apprendrons le jour.

L'oiseau de jour sur le bois vivant de la table aux midis verts vole des lampes aux alcôves, tison en l'air de gerbes et floraisons.

Le plus clair du temps fait sa crue aux rives attentives du lit des amants.

JEAN TODRANI.

PURETÉ ET ALIÉNATION DANS LE THÉÂTRE D'ANOUILH

Le succès d'Anouilh auprès du grand public semble à peine atteint par les vingt années écoulées depuis la première de l'*Hermine*, malgré l'absence de renouvellement dans ses sources d'inspiration. Les premières œuvres avaient donné le ton rose et noir de son univers, et ce n'est qu'à la suite d'une longue recherche qu'on peut découvrir dans ses productions successives une évolution. Seul l'accord des conclusions qui se dégagent de ses œuvres avec les courants principaux de la sensibilité contemporaine peut expliquer que la lassitude ne soit pas plus grande qu'elle n'est en réalité. Mais d'autre part Anouilh est, actuellement, un des seuls auteurs à s'exprimer uniquement par la forme dramatique et nous ne voyons pas son œuvre se compléter par des essais qui en éclaireraient la signification. Or la constance des thèmes, la résonance toujours semblable qu'offrent les différentes pièces, nous invitent naturellement à considérer ces œuvres comme l'expression d'un message cher à l'auteur. L'absence de tout exposé dialectique à l'époque où chaque romancier se double d'un essayiste n'est-elle pas étonnante ?

Le caractère paradoxal de cette situation, dont il faut convenir, cause un certain désarroi et rend malaisée toute tentative de critique. Il est à craindre qu'une attitude soucieuse de développer les implications de cet œuvre, d'en chercher les intuitions fondamentales et les postulats, ne le soumette à une discipline avec laquelle il n'a rien à faire. Anouilh n'est-il qu'un esthète, qui, avec un étonnant anachronisme, n'a pour but que la construction d'une œuvre d'art à partir d'une situation dramatique, sans souci des significations ? Peut-être cette position serait-elle acceptable s'il ne s'agissait que de l'auteur du *Bal des Voleurs* ; mais, comment nier que des considérations éthiques guident l'auteur des pièces noires ?

Tout l'affirme, la constance des thèmes, la répétition d'un même schème d'intrigue, la perpétuelle opposition de deux types d'attitude, identiques en dépit de quelques variantes (Thérèse et Florent, Antigone et Créon, Jeannette et Julia, Médée et Jason). Rien de plus idéologique que son théâtre. Peu d'œuvres n'ont, plus que les siennes, éliminé le contingent, jusqu'à sa disparition complète. La place du fait extérieur, de l'événement fortuit, y est minime, et même cet accident, illogique et incompréhensible, qu'est l'amour sans réciprocité, en est absent. Qu'un personnage aime sans être aimé, et il passe au second plan. Ainsi de Julia dans *Roméo et Jeannette*. Aux personnages principaux, leur créateur épargne ce destin.

Le ressort intérieur d'une pièce d'Anouilh réside toujours dans des décisions des personnages qui sont elles-mêmes directement fonctions de leur conception de la vie. Ces héros vivent selon une philosophie et ils ne se font aucun scrupule de l'exposer tout au long de la pièce sous formes de maximes sommaires ou de plus substantielles déclarations. Aucun n'agit sans exprimer les motifs de son acte qui revêtent un aspect dogmatique et universel et sont applicables à une infinité de situations analogues. Cette recherche de l'universalité d'un drame réduit à une prise de position dont la généralité permet la transposition au sein d'une multitude de situations — identiques sous de superficielles différences — s'exprime magnifiquement dans la composition de cette étrange atmosphère où se déroule l'action d'*Antigone*; le mélange volontaire de détails cocasses nous permet de référer le drame à une quelconque époque du temps, à n'importe quel lieu de l'espace.

Qu'on puisse donc exiger de l'auteur la cohérence logique dans ses raisonnements, voilà qui me semble évident. De même il est clair, à la simple lecture, qu'il prétend justifier un certain idéal qu'on peut sommairement résumer en la recherche de la pureté, le refus du bonheur fait de compromissions. La présence constante d'un héros — le plus souvent unique — qui colporte ces thèmes de pièce en pièce, auquel s'adresse toute la sympathie de l'auteur, en est la preuve. Il appert que cet œuvre appelle un mode de critique qui dégagera les motifs et les conséquences de l'attitude proposée: le dessein d'Anouilh est d'ordre éthique, celui du critique doit l'être également et il doit apporter dans son travail la même rigueur que dans le jugement d'une œuvre théorique. Certes cette entreprise est malaisée; on peut craindre les confusions et l'arbitraire des déductions. Mais l'auteur qui cache aussi soigneusement qu'Anouilh les lignes directrices de sa pensée, en s'abstenant de leur donner une expression conceptuelle et néanmoins prétend à l'idéologie, ne s'expose-t-il pas volontairement à de tels malentendus? Peut-être n'est-il qu'un mystificateur qui dissimule adroite-

ment l'insuffisance de ses idées sous leur remarquable expression dramatique. A cette question nous allons tenter de donner une réponse et si nous n'ignorons pas la fragilité de nos conclusions, la partialité de nos positions et l'arbitraire de certains développements, du moins espérons-nous, en éclairant l'aspect que nous offre l'œuvre d'Anouilh, porter quelques jugements valables sur l'une de ses interprétations.



Une réplique qu'adresse le Comte à Lucile dans *La Répétition* : « Des comparses, de tout petits rôles dans la pièce que nous allons jouer tous les deux », indique le schème de l'énorme majorité des pièces d'Anouilh ; un couple entouré d'une multitude de comparses, et même, le plus souvent, dans ce couple, un seul des protagonistes mène le jeu. Le ressort du drame, disions-nous, réside dans les décisions d'un personnage qui résultent immédiatement d'une prise de position philosophique. Un seul suscite le drame : « Sans la petite Antigone vous auriez tous été bien tranquilles », nous est-il dit à la fin de l'œuvre. Sans Médée également, Jason peut être heureux, sans Jeannette, Frédéric connaîtrait le bonheur avec Julia, sans Thérèse aucun nuage dans la vie de Florent, sans *Ardèle* le calme règnerait dans la maison du Général. Mais au sein de ce monde, manifestant sa sordidité, révélant sa laideur, apparaît ce personnage qui par son refus d'une vie où la recherche du bonheur est jointe à la résignation et à l'aveuglement, suscite le drame, apporte le trouble, et entraîne avec lui les autres personnages, incapables de le comprendre, dans une aventure le plus souvent mortelle.

« Il y a deux races d'êtres, dit M. Henri dans *Eurydice*. Une race nombreuse, féconde, heureuse, une grosse pâte à pétrir qui mange son saucisson, fait ses enfants, pousse ses outils, compte ses sous, bon an mal an, malgré les épidémies et les guerres, jusqu'à la limite d'âge ; des gens pour tous les jours, des gens qu'on n'imagine pas morts, et puis il y a les autres, les nobles, les héros. Ceux qu'on imagine très bien étendus, pâles, un trou rouge dans la tête, une minute triomphants avec une garde d'honneur ou entre deux gendarmes, selon : le gratin ». Ce sont ces derniers qui suscitent la tragédie ; sans eux l'histoire n'existerait pas ; il n'y aurait qu'un fourmillement de larves aux gestes sans portée, à la vie sans but ; mais avec leur lucidité ils apportent la révolte contre le bonheur acheté au prix des compromissions. C'est à eux qu'est réservé l'amour dont il nous est dit qu'il est la source essentielle de tous les désordres. Ils tentent en effet de donner une forme à ce monde, et cela même s'ils doivent perdre dans leur entreprise ce qui fait pour les autres le prix de la vie. De tous ces personnages il n'en est aucun dont la

situation soit intenable, mais la médiocrité serait leur sort commun, s'ils ne sacrifiaient ce bonheur que d'autres « défendent comme un os », suivant l'expression d'Antigone, à quelque idéal de pureté.

La nature du but qu'ils poursuivent semble dès le premier abord assez imprécise. Peut-être leur créateur serait-il lui-même impuissant à le définir rigoureusement. On serait fondé à le croire en voyant avec quel acharnement un bon nombre de personnages affirment qu'« on ne peut pas comprendre » et au nom de l'incompréhension qu'ils redoutent, refusent d'avouer ce qui les fait agir. Et certes, il y a quelque chose de psychologiquement incompréhensible et de moralement injustifiable dans cette Thérèse qui s'écrie : « Je veux continuer à avoir mal et à souffrir et à crier, moi ! C'est extraordinaire, n'est-ce pas ? Vous ne pouvez pas comprendre ». Mais du moins pouvons-nous définir cette pureté, d'une manière en quelque sorte négative, par le refus de toute compromission, par l'exigence de lucidité, par le désir d'un bonheur absolu et général. Si Thérèse en définitive s'enfuit c'est, dira-t-elle, parce qu'il lui faut fermer les yeux de toutes ses forces pour ne pas voir le malheur de ceux qui l'entourent, de Gosta ou de la petite ouvrière, parce qu'il y aura toujours un chien perdu quelque part pour l'empêcher d'être heureuse. De même Antigone lorsqu'elle prévoit ce que sera fait son bonheur, questionne : « Quelle femme heureuse deviendra-t-elle la petite Antigone ? Quelles pauvretés faudra-t-il qu'elle fasse elle aussi, jour par jour, pour arracher avec les dents son petit lambeau de bonheur. Dites à qui devra-t-elle mentir, à qui sourire, à qui se vendre, qui devra-t-elle laisser mourir en détournant le regard ? » Son refus est donc de rechercher les solutions qui tiennent compte des nécessités de la vie ; elle ne veut pas de cet art de vivre que lui propose Créon ; ce qu'elle exige, c'est d'être heureuse tout de suite, d'être sûre de tout, et « que ce soit aussi beau que quand elle était petite ou mourir ».

Telle est en effet cette loi du tout ou rien, fondamentale pour les personnages d'Anouilh. Malgré certaines affirmations ambiguës ce qu'ils refusent, ce n'est pas le bonheur, c'est un bonheur imparfait ou partiel. Tel est le sens de l'affirmation d'Antigone : « Je ne veux pas être modeste, moi, et me contenter d'un petit morceau si j'ai été bien sage ». A ce stade la révolte d'Antigone est analogue à celle de Caligula de Camus : elle est revendication qui sacrifie la réalité d'un bonheur imparfait à son modèle idéal. Qu'il faille rechercher ailleurs la destination métaphysique de ce mouvement de révolte, nous n'en doutons pas, mais on ne saurait nier que cet aspect soit également essentiel. L'alternative est posée entre deux attitudes : d'une part le refus du monde, devant l'impossibilité d'atteindre le bonheur absolu (au terme de cette

démarche est la mort d'Antigone); d'autre part la tentative de Créon qui s'efforce à une organisation partielle du monde, à une mise en ordre, pour aussi fragmentaire qu'elle soit. Ce sont deux questions différentes, mais toutes deux d'une grande importance, que de juger de la valeur générale de ce choix et de discerner dans quel sens Anouilh entend résoudre ce problème. Nous sentons que sa sympathie va au révolté, mais néanmoins Créon prend une certaine grandeur avec son courage et la modestie de ses ambitions. Aussi loin que possible du Tarde de la *Sauvage* ou du père d'Orphée dans *Eurydice*, il est sauvé par sa bonté et sa lucidité. Avec le comte de la *Répétition* qui a vécu « comme on danse, en musique, sur des pas réglés et avec grâce » et affirme n'avoir d'autre ambition que de conduire sa vie comme une fête bien réglée; avec Jason qui reconnaît que Médée a raison, qu'« il n'y a pas d'espoir » mais entend faire de Corinthe une cité sans illusions pour y attendre la mort, il semble qu'Anouilh réhabilite ce type d'attitude, qu'il condamnait auparavant, en lui accordant la lucidité.

Il n'est donc pas aussi aisé qu'il pourrait le paraître au premier abord de discerner, avec précision, quel choix a opéré Anouilh dans l'alternative posée; il n'en demeure pas moins que nous nous croyons en droit de considérer comme appartenant typiquement à Anouilh la démarche qui conduit de la recherche du bonheur à l'échec, de la révolte à la mort. Dans quelle mesure cet échec tient-il à des erreurs, à des accidents, ou est-il inhérent à la nature même du projet ? Dans cet œuvre, essentiellement attaché à l'analyse des structures fondamentales de la réalité humaine et qui refuse la contingence de l'événement, il faut que ce soit de son essence même que dépende l'échec d'un projet. Nous pouvons beaucoup espérer, pour préciser la nature de l'idéal que tous ces personnages poursuivent, de l'analyse des obstacles qu'ils rencontrent, de ce que révélera une réalité hostile. C'est que leur pureté n'existe qu'en s'opposant à des forces qui, en définitive, en rendent l'existence impossible. La pureté se conquiert contre la famille, contre la pauvreté, contre le désir, contre le passé. Mais jamais elle ne parviendra au triomphe. L'humain, ainsi que l'affirme Thérèse, est dans la crasse et le malheur; il ne peut s'en dégager. Il nous faut expliquer par quels mécanismes, toute tentative de salut est vouée à l'échec.



Deux grands rôles et des comparses, disions-nous plus haut, tel est le schème des pièces d'Anouilh. Mais ces comparses sont, malgré tout « essentiels » et occupent constamment la scène. Le drame est avant tout foncièrement familial; une famille en est le théâtre et il est souvent bien proche

du récit de la tentative que fait un adolescent pour se libérer de sa famille. Dans la littérature, peu de familles sont plus dévorantes que celles que nous présente Anouilh. Thérèse, Orphée, Jeannette et Julia, Marc, Gaston, Ardèle, portent collée à leur peau, toute une famille, manifestation vivante de tout ce qui les rattache au monde, de tout ce qui les empêche de vivre. Le modèle du père, grossier et vulgaire, est réédité à de nombreux exemplaires. Il professe un facile épicurisme, se vautre dans sa médiocrité, et assomme ses enfants de longs discours dont la prétention est de les ramener à la raison, de leur faire apprécier tout ce qu'il y a de banal, de ne leur laisser de désir que pour les bons repas des restaurants à prix fixe où les honneurs d'une belle carrière dont il rêve, incapable qu'il fût de l'atteindre lui-même. Heureux encore s'il ne s'y joint une mère odieuse qui caricature dans de sordides aventures l'amour dont rêvent ses enfants. Il semble que ces parents vivent à la place, aux dépens de leurs enfants et que, par une mystérieuse influence il leur faudrait renoncer à leur propre vie, se retirer du jeu, pour donner à d'autres leur chance. Ainsi en est-il dans *Jézabel* où Marc supplie sa mère « de n'être qu'une vieille à cheveux blancs » pour qu'elle lui permette de vivre. De ces familles, toute tendresse est absente, Anouilh n'en connaît que les luttes qui se déroulent dans leur sein. C'est un thème constant et quasi obsessionnel que ce regret d'une enfance qui a ignoré le réconfort de l'affection maternelle : Monime fut élevée par des caméristes, la mère de Georges, dans le *Rendez-vous de Senlis*, était constamment absente, celle de Marc le laissait aux mains des bonnes ; Lucile, orpheline est élevée par son tuteur qui lui est odieux, et Nathalie, comme Valentine, a dû accepter le premier parti présenté pour fuir une parente qui lui faisait payer cher chacune de ses générosités. Ainsi la famille prend toujours l'aspect atroce d'une réalité qui étouffe tous les élans de pureté dans une constante hypocrisie, en substituant la veulerie à la haine, et s'attache à l'individu comme une aliénation fondamentale de son être, obstacle infranchissable à sa liberté.

Il est une autre aliénation dont le rôle semble également essentiel : c'est celle de l'argent. *L'Hermine* a magnifiquement traité ce sujet. Loin d'être un obstacle, la possession de l'argent semble nécessaire à l'exercice de la liberté. Le comte dit à Lucile : « l'argent, des jetons pour les êtres libres », et de même s'exprime Frantz : « Pourquoi croyez-vous qu'il y a une saleté sous roche quand on parle d'argent ». C'est qu'en effet, l'argent est nécessaire parce que « lui seul permet de s'isoler du monde ». Au contraire de la tradition chrétienne, Anouilh ne confère jamais aucune valeur à la pauvreté ; elle dégrade, salit, et rend impossible la tentative de libération. C'est ce qu'affirme Frantz : « Mon amour est

une chose trop belle, j'attends trop de lui pour risquer que la pauvreté le salisse lui aussi. Je veux l'entourer d'une barrière d'argent ». Il connaît trop la pauvreté qu'il décrit en ces termes : « Tous les jours pour le geste le plus insignifiant, se heurter à ce mur : je suis pauvre. Savoir qu'entre le rôle du jeune homme d'une grande probité, qui élève ses frères et entretient sa vieille mère, où chacun vous pousse dans le dos et celui du calicot qui fait la fête, il ne vous reste pas une issue. Savoir que la fantaisie, la paresse, la générosité sont devenues des vices... » pour ne pas réaliser que l'argent de la Duchesse qu'il s'approprie par le crime « est devenu, dans la mystérieuse balance des choses, le prix exact de leur pureté ». Comme une puissance maléfique, l'argent entoure l'univers d'Anouilh ; rares sont les pièces où aucun des personnages n'en parle. C'est qu'en effet il est sacré, ainsi que ceux qui nous le donnent, comme l'affirme Georges dans le *Rendez-vous de Senlis*, parce que sa possession est indispensable à toute tentative de libération. Ainsi, dès cette première analyse, nous voyons la recherche de la pureté se heurter à des obstacles : Etre biologique et social, l'homme est soumis aux aliénations familiale et économique qui correspondent à cette situation.



Mais il ne semble pas que ce soient des obstacles définitifs : on peut se libérer d'une famille ou gagner de l'argent ; Frantz y réussit par exemple, et ne lui serait-il pas possible, dans la mesure où il y parvient, de réaliser son entreprise de pureté ? En fait, ces deux types d'aliénation, quelque importants qu'ils soient, ne prennent leur valeur essentielle que par les structures qui s'y superposent. Ce qui est fondamental, c'est l'aliénation du passé. Tel est le thème du *Voyageur sans Bagages* et d'*Eurydice*. Mais, sous des formes dissimulées, le problème se retrouve constamment, et nous croyons qu'il est indispensable d'en dévoiler tous les aspects, pour rendre compte de l'ensemble de la pensée d'Anouilh.

Si l'entreprise de pureté est vaine, si je ne suis pas libre, c'est parce que j'ai un passé. C'est la vérité dont tout le système dépend. *Le Voyageur sans Bagages* montre précisément la révélation soudaine qui est faite à un homme de son passé. Amnésique interné pendant 18 ans, Gaston est mis en présence de sa famille et il lui faut endosser ce passé. Il est obligé de faire sien un être qui lui est totalement étranger, et il exprime sa situation en ces termes : « cette prise de contact avec un être qui m'est complètement étranger et que je serai peut-être obligé d'accepter comme une partie de moi-même, ces bizarres fiançailles avec un fantôme... ». Sa vie d'aliéné lui offrait l'avantage de ne pas former un passé :

« Les jours s'ajoutaient. Mais même au bout de 18 ans, la moitié exactement de ma vie, ils n'étaient pas parvenus, en s'ajoutant les uns aux autres à faire cette chose dévorante que vous appelez un passé ». Mais, dans cette âme sans passé il y a quelque chose d'illogique et d'effrayant pour la société. (« Déjà les enfants trouvés sont mal vus. Mais enfin on a le temps de leur inculquer quelques petites notions... »), il lui est demandé d'accepter de se reconnaître dans ce que Jacques Renaud a été : « Il se croyait bon, il ne l'est pas ; honnête, il ne l'est guère. Seul au monde et libre, en dépit des murs de l'asile, le monde est peuplé d'êtres auxquels il a donné des gages et qui l'attendent, et ses plus humbles gestes ne peuvent être que le prolongement de gestes anciens ».

« Toute notre vie, avec notre belle morale et notre chère liberté, ça consiste en définitive à nous accepter tels que nous sommes », lui dit son ancienne maîtresse. Mais lorsqu'elle affirme qu'on ne peut refuser son passé, qu'on ne peut se refuser soi-même, Gaston lui répond : « Je suis sans doute le seul être auquel le destin aura donné la possibilité d'accomplir ce rêve de chacun... Je suis un homme et je peux être, si je veux, aussi neuf qu'un enfant ». En définitive, Gaston sera sauvé, libre de tout passé, il échappe par miracle à toutes les aliénations. Il en est de même pour le Georges du *Rendez-vous de Senlis*, qui a voulu donner vie à ses mensonges, concrétiser ses fictions, matérialiser ses désirs. Isabelle apprend que tout n'est que supercherie, que ce sont des comédiens payés pour jouer ce rôle qu'il lui présente comme ses parents ; mais cet être inexistant qu'il s'est construit pour l'aimer, ces parents, ces amis si différents des siens, qu'il s'est créé n'ont pour but que de le délivrer de son passé, de le purifier. Elle accepte, selon le conseil de Robert, « de ne pas trop gratter sous les apparences... qui suffisent bien à faire un monde ». Encore un être neuf, libéré de son passé qui s'enfuit vers le bonheur.

Mais dans la vie cette exigence de pureté ne peut se satisfaire, nous ne sommes jamais libres de notre passé. Lorsque Eurydice demande à Orphée si les choses qu'on a vues restent toutes dans vous, et qu'il répond affirmativement, elle ajoute, effrayée par la portée de cette révélation : « Mais on n'est jamais seule alors avec tout cela. On n'est jamais sincère, même quand on le veut de toutes ses forces ». Là se trouve en effet la cause essentielle de l'échec constant de l'amour chez Anouilh. Il exigeait une pureté que ne peut connaître qu'un enfant. Lorsque Dulac la rappelle, Eurydice s'aperçoit que l'aventure est impossible, quelle que soit sa volonté actuelle ; son passé lui interdit le bonheur et rend vaine sa tentative parce qu'il met hors d'atteinte la sincérité qu'elle nécessite. C'est la même situation qui cause l'échec de Thérèse. A Gosta et à son père elle crie : « Mais allez-vous

en. Vous voyez bien que je n'en peux plus de vous porter dans mon cœur », et si elle ne peut essayer au moins d'être heureuse avec Florent c'est parce qu'avec Gosta : « Tous les personnages de son passé sont venus les uns après les autres pour la reprendre ».

Mais l'analyse des causes d'échec de l'amour, forme essentielle à travers laquelle les différents héros recherchent la pureté, ne saurait se limiter là. Nous ne pouvons en ignorer d'autres causes. Lié au désir, l'amour en est dépendant ; les conditions du désir, indépendantes de notre volonté, déterminent nos sentiments. Ainsi Nathalie dans *Ardèle* avoue-t-elle à Nicolas : « Mon cœur est plein de toi, mon chéri, et Maxime me fait horreur, mais quand il m'a pris dans ce lit, le premier soir, moi qui croyais mourir de haine et de mépris, j'ai gémi de joie sous lui. La tête renversée, les yeux fermés, abandonnée, attentive à moi seule, je t'ai oublié jusqu'au matin ». De cette situation résulte l'impossibilité de construire sur l'amour une quelconque stabilité : « Si Dieu avait voulu que l'amour soit éternel, dit le Général dans *Ardèle*, il aurait fait que les conditions du désir le soient ». Ce monde rigide, impénétrable, qui m'écrasait, lorsque je veux lui donner une forme dans la passion amoureuse, le voilà soudain, qui, du fait de l'arbitraire de l'inconstance du désir, s'effrite, se dissout, perd toute consistance, et se révèle en définitive aussi évanescant que l'univers héraclitéen.

Ce que je désire dans l'amour, ce sont des apparences que j'ai vues une fois et que je ne peux retenir. Ainsi en est-il du Prince qui oublie Léocadie et cherche en vain à retrouver le souvenir de son sourire. Qu'il y ait une stabilité extérieure, qu'elle se manifeste dans une loi qui détermine l'apparition de l'apparence, cela ne fait aucun doute, mais c'est notre être qui est changeant et rend illusoire cette stabilité. Lorsqu'Hector, dans le *Bal des Voleurs*, retrouve le déguisement sous lequel il a plu à Eva elle le reconnaît mais lui répond que maintenant il ne lui plaît plus ainsi et Lady Hurf, tirant là conclusion, déclare : « Vous serez toujours poursuivie par des désirs qui changeront de barbes sans que vous leur disiez d'en garder une pour les aimer. Surtout ne vous croyez pas une martyre ! Toutes les femmes sont comme ça ». C'est en effet un trait caractéristique de tous les personnages féminins d'Anouilh que d'être incompréhensibles, changeants, toujours étrangers aux êtres qui les aiment et ne peuvent les atteindre. C'est ce qu'affirme Lucien à Frédéric dans *Roméo et Jeannette* : « C'est perdu d'avance, parce que c'est une femme. Parce qu'on est seul au monde. Parce qu'un soir dans un mois, dans un an, dans dix ans au moment où vous croyez tenir votre petit copain dans vos bras, vous vous apercevez que vous tenez une femme, que vous ne tenez rien ». Et en effet, Jeannette attend à peine que

Frédéric soit sorti pour appeler son ancien amant. C'est également ce que M. Orlas explique à Aramynthe : « Tu me mentiras toujours et tu seras pour moi un éternel mystère... C'est celà vivre, Aramynthe, c'est celà être femme et aimer ». (*Cécile où l'école des Pères*). Il en est de même d'Eurydice qui a une réalité différente pour chacun des êtres qui l'aiment. Lorsque Orphée veut savoir si elle ment en niant avoir été la maîtresse de Dulac, il regarde ses yeux, dont la teinte varie suivant qu'elle est sincère ou qu'elle ne l'est pas. Mais il vient alors de transgresser les conditions qui lui interdisaient de regarder Eurydice en face avant le jour, et il la perd définitivement. Le symbolisme de cette scène est clair ; en cherchant à connaître l'être aimé, en voulant le fixer, le posséder, on risque de le perdre définitivement.

En fin de cause, on est absolument seul, la solitude est peut-être la barrière la plus infranchissable. L'amour n'est que la parodie du dépassement de la solitude. Comme l'affirme le Général : « on est de toutes façons si seul qu'en fin de compte, je me demande si on ne gagne pas à être aimé ». Le don de soi, n'est jamais qu'une illusion, à moins d'être une hypocrisie. Le comte répond à l'amant de sa femme : « Pauvre Villardieu ! Vous croyez celà vous aussi, et je me dépouille, et je me tue pour l'être aimé. C'est vrai. Tant que l'être aimé est cette projection idéale de moi-même, tant qu'il est mon bien, ma chose, tant qu'il est moi. C'est si bon de sortir de l'immonde solitude... Jusqu'au moment où caprice, hasard, l'autre redevient un autre sans plus. Alors on arrête les frais naturellement. Que voulez-vous qu'on donne à un autre sur cette terre ? Ce serait de la philanthropie, ce ne serait plus de l'amour ».

Telle est l'illusion qui nous laisse croire qu'on a pu dépasser la solitude, alors qu'on n'est pas sorti de soi. Ces émotions nouvelles, cette impression de « découvrir des continents inexplorés », tout celà est faux. Comme le dit Héro à Lucile (*La Répétition*) : « Vous apprendrez bien vite que la pièce ne comporte que deux ou trois rôles, deux ou trois situations, toujours les mêmes, et que ce qui jaillit irrésistiblement du cœur dans les plus grands moments d'extase, ce n'est jamais qu'un vieux texte éculé, rabâché depuis l'aube du monde par des bouches aujourd'hui sans dents ». Les vieux comédiens d'*Eurydice* ne savent exprimer leur amour qu'à travers des phrases de Musset. Ils croient à leur sincérité alors qu'ils ne sont que des plagiaires de Perdican. Un seul moyen de connaissance, un seul remède à la solitude nous est donné ; c'est le langage. « Un petit plaisir, une petite illusion. Mais on se retrouve bien vite tout seul, avec son foie, sa rate, ses tripes, ses seuls amis, dit Orphée. Alors on parle. On a trouvé ça aussi. Ce bruit de l'air dans la gorge et contre les dents. Ce morse sommaire. Deux prisonniers qui

tapent contre le mur du fond de leur cellule. Deux prisonniers qui ne se verront jamais. Ah ! On est seul... ». C'est que le langage demeure toujours impuissant ; chaque parole contient des sens cachés, des allusions dissimulées. Il n'a même été inventé que pour celà, nous est-il dit ironiquement. Le thème d'*Humulus le muet* est précisément l'impossibilité pour le langage d'assumer le rôle qu'on lui confie. Le héros de cette courte farce ne peut prononcer qu'un certain nombre de mots chaque jour ; qu'il veuille exprimer son amour et il est incapable, dominé par l'émotion, de réciter le discours strictement mesuré qu'il a préparé. Il emploie inutilement les mots qu'il peut prononcer. Il ne lui en reste que trois ; tout juste de quoi avouer son amour. Mais celle qu'il aime lui demande de répéter ; elle est sourde ; Humulus ne peut plus le faire. Or, c'est là notre destin commun. Les mots nous dominent, ils sont inadéquats à l'expression de nos désirs et souvent ceux qui les entendent sont sourds à leur signification. Peut-être même, le langage par la médiation qu'il introduit entre deux êtres entame-t-il la pureté de leur amour. Orphée pour sauvegarder cette pureté doit dépasser cette médiation : « Ah ! non, je ne veux plus de mots. Nous sommes poissés de mots depuis hier. Maintenant, il faut que je te regarde ». Mais nous savons que le regard d'Orphée va perdre sur cette terre celle qu'il prétendait atteindre. Extrêmement révélatrice est également la situation de ces deux jumeaux, qui nous sont présentés dans *l'Invitation au Château*, tellement semblables l'un à l'autre qu'on ne sait jamais à qui on a affaire. Diana ne sait si Horace s'est substitué à Frédéric pour l'embrasser ; de même nous ignorons si l'être auquel nous nous adressons est bien tel qu'on l'imagine s'il ne demeure pas foncièrement étranger à la connaissance que nous en avons. En dernière analyse, ce n'est que dans un monde d'apparence et de fantômes que se déroule notre vie sociale.



Nous venons de passer en revue les obstacles qui rendent impossible aux héros d'Anouilh l'atteinte de la pureté et du bonheur. Cette analyse nous a révélé les différents aspects que revêt cette réalité qui cause leur échec ; mais cet échec presque général n'est-il pas surprenant ? Il semblerait, par exemple, que la fin de *l'Hermine* pût être différente : Frantz, reconnu innocent du meurtre de la Duchesse pourrait enfin goûter le bonheur qu'il aurait conquis librement au prix de son crime. Les conditions matérielles permettraient à Marc dans *Jezabel* ou à Thérèse dans la *Sauvage* de se libérer. Quelles raisons les poussent à agir autrement ?

A celà il n'est d'autres réponses que celle que nous avons déjà formulée (présence du passé) et leur volonté de se

reconnaître solidaires de tout ce qui leur fait obstacle; Thérèse s'acharne à se lier à sa famille: Elle se jette à genoux pour ramasser les billets que vient de jeter Florent en affirmant qu'elle est bien de cette race, et entraîne son père chez son fiancé. De même la mère de Marc lui a déjà appris qu'il ne goûtera pas une minute le bonheur avec Jacqueline parce qu'il est pareil à elle, et Marc chasse Jacqueline en lui criant : « Non, je ne veux pas de votre pitié; je veux rester ici dans ma crasse... Avec elle... ». Que dire de ces personnages, sinon qu'ils sont incapables de liberté. Ils attribuent à leur passé un caractère sacré, ils s'identifient à ce qu'ils ont été; renier le passé et tout ce qu'ils furent ce serait se renier eux-mêmes. Que l'un d'eux essaye comme Marc et nous voyons sa mauvaise foi rendre vaine sa tentative; en fait il aime sa mère et refusant de sacrifier cet amour l'issue de la pièce ne fait jamais question. Quant à Thérèse, c'est elle-même qui appelle les personnages de son passé et ne la voyons-nous pas affirmer : « J'ai honte, j'ai honte d'être comme ça, mais je serai toujours ainsi » ? Elle parle du sombre et inaccessible royaume où elle vient de pénétrer, et nous savons que ce royaume est celui de tout son passé à jamais attaché à elle et la séparant des autres. Aussi est-il normal qu'un des sentiments les plus courants chez Anouilh soit la honte qui manifeste simultanément que je me reconnais dans mes actes, que je les accepte comme me représentant et que, dans le mouvement de honte, je m'affirme comme les ayant dépassés.

A ce niveau, l'exigence de pureté s'identifie à une exigence de sincérité intra-temporelle. Je dois m'accepter avec tout ce que je fus. Je ne suis authentique qu'en revendiquant des désirs passés et en tentant leur impossible synthèse. Il semble à Anouilh que ce serait tricher que refuser ce qu'on a été. Qu'un jour j'ai connu le malheur et me voilà proclamant avec Thérèse que l'humain est dans la crasse et la misère. La recherche du bonheur devient en quelque sorte rétrospective et les malheurs passés subsisteront toujours comme la marque de l'impossibilité d'un bonheur universel.

Mais nous voyons ces personnages, entièrement tournés vers leur passé qui, en même temps, et d'une façon contradictoire, exigent de s'en détacher complètement. Etre pur, c'est être sans passé. C'est le sens de la tentative d'Eurydice qui veut se recréer une personnalité neuve; c'est également l'idéal de Jeannette. Mais tous échouent; s'ils peuvent refuser leur passé, l'autre les voit liés à ce passé, les identifie à ce qu'ils furent. En définitive leur entreprise est sans espoir; Dulac est là pour dévoiler à Orphée le passé d'Eurydice, ou Julia, par son suicide, arrache Frédéric à son beau rêve avec Jeannette lui révélant qu'il y a un autre monde que celui des fictions auxquelles il a donné vie. Les seuls qui soient

sauvés sont ceux auquel est donné, comme au voyageur sans bagages, un destin exceptionnel qui leur permette d'être aussi neuf que des enfants ou ceux qui jouent adroitement la comédie, gardent conscience que les fictions ne sont que des fictions ne prêtent d'importance qu'à la grâce avec laquelle les divers rôles sont tenus, sans se préoccuper du contenu de ces rôles, et qui ont la chance d'être « romanesques ». Qu'au contraire, à l'instar de Frantz, « ils ne croient pas à la chaumière, à l'éternité, à l'eau pure », qu'ils soient amoureux sans que leurs soient données « toutes les crédulités nécessaires » et ils sont voués au malheur. Comme Frantz, plutôt que de recourir à l'évasion de l'esthète, ils feront appel à l'action. Mais l'acte libre échoue; Monime est là, pour douter de Frantz, pour rêver d'un amour simple et tranquille, et pour l'accuser, effrayée de l'aventure où il l'a entraînée: « d'avoir accroché à son amour ses rêves d'impuissant et de fou ». Elle le contraint ainsi à l'aveu qui les perdra tous les deux. Je suis donc irrémédiablement enfermé dans ma solitude; l'égoïsme ou le manque de confiance de l'autre me forçant à entreprendre seul une tâche pour laquelle je n'ai pas assez de forces.



A travers toutes ces aliénations, de la famille et de l'argent, du passé et de la solitude, de la nécessité de s'exprimer par la médiation du langage, nous retrouvons une réalité identique: Toutes¹ reflètent la facticité de la réalité humaine. Notre liberté semble limiter par la situation qui m'interdit en me déterminant une multitude de possibilités et je dois insérer la totalité de mes actes dans la trame d'un développement qui s'effectue suivant des conditions déterminées de toute éternité. Ainsi la famille est-elle pour moi un donné; c'est une réalité dont je ne peux me séparer que le fait d'avoir telle ou telle famille; ainsi comme un objet se définit par ses caractéristiques matérielles, de même je me définis par mes attaches familiales, ma position sociale, mon caractère. C'est précisément le propre du passé que d'être d'une façon irrémédiable, en quelque sorte objective; rien de plus opaque qu'un acte passé, on s'y heurte perpétuellement comme à un obstacle fixe: ce qu'il a été, il l'est définitivement; je peux essayer de réparer ce que j'ai fait, mais, la réparation fût-elle possible, il n'en demeure que j'ai fait cet acte. Ainsi la temporalité, par la chute dans le passé qu'elle entraîne pour chacun de mes actes plonge mon être tout entier dans une réalité qui anéantit ma liberté.

L'irréversibilité de la série temporelle condamne à l'échec la tentative du héros d'Anouilh qui nécessite un mode de liberté incompatible avec cette situation. La conception de la

pureté est liée à la conception très particulière qu'Anouilh se fait de la liberté : la liberté est évasion hors de toute situation, ou, pour user d'une image à notre avis très significative, elle est atteinte de la transparence du pour soi. Mais depuis l'enfance, chacun de nous a accumulé un capital d'actes, d'habitudes, qui lui ont créé une personnalité et l'attachent au monde par un lien impossible à rompre : « Tu crois qu'on serait la même, toi, si on savait, toute petite, qu'un jour on aura absolument besoin d'être toute propre, toute nette », dit Eurydice. Quant à ceux qui prétendent rompre avec leur passé, comme Frantz, en espérant que, grâce à l'acte libre qui fonde ce détachement, « leur amour sera une chose immaculée... qu'ils seront des amants sans calculs, sans craintes, sans honte », nous savons qu'il y a toujours quelqu'un pour douter d'eux, comme Monime, et rendre vains leurs efforts.

C'est que l'idéal de liberté est toujours conçu sous la forme de l'évasion. Anouilh ignore les rapports de la liberté métaphysique, liberté du choix, et de la liberté comme possibilité de réalisation. Il ignore les rapports de la liberté et de la situation, problème équivalent au précédent. La situation pour Anouilh par les limites qu'elle m'impose rend impossible l'absolue liberté dont il rêve. Mais précisément, contrairement à ce qu'il pense, la liberté est la possibilité de choix à partir d'une situation, le pouvoir de modifier le donné : autant qu'une conception marxiste la conception existentialiste de la liberté est étrangère à Anouilh. Le problème des rapports de la pureté et de l'aliénation est connexe au problème des rapports de la liberté et de la situation. De l'impossibilité de la liberté, Anouilh déduit l'impossibilité de sauvegarder la pureté dans ce monde.

Ce qui en définitive reste le plus valable, chez cet auteur assez piètre métaphysicien, ce sont les analyses de nos relations avec autrui. A ses personnages, on peut appliquer ce que Philippe dit de Frantz et de la Duchesse (dans l'*Hermine*). « ils se parlent quelquefois, mais ils ne se répondent jamais ». Son théâtre ignore absolument le monologue, a peu recours au subterfuge du confident, et néanmoins, malgré de longs discours, — car les personnages d'Anouilh sont d'incurables bavards —, chacun reste enfermé en lui-même, avec ses pensées et ses paroles qui flottent autour de lui comme un brouillard dont l'autre ne perçoit que l'aspect extérieur. Nul n'est plus difficile à connaître qu'un personnage d'Anouilh. Notre être revêt donc pour autrui une forme objective : c'est à travers mes comportements, à travers mes paroles qu'il doit reconstituer mon être ; or précisément c'est le propre de mon existence d'être irréductible à ses manifestations objectives. De même les relations qui sont soumises au désir s'adressent à ce qu'il y a en lui d'objectif.

Mais si le rêve de notre auteur est de dépasser la solitude; ce qui nécessiterait la découverte de modes de communication extra-objectif, en même temps il confère au mode d'être de l'objet une dignité particulière. Il semble ignorer que l'être du pour soi est projet, transcendance. Loin d'accorder une quelconque valeur à la divine incertitude que communique à ces buts la liberté humaine, il veut posséder la certitude, l'assurance de l'avenir. C'est ce que réclame Antigone: « Etre sûre de tout, et tout de suite ». N'est-ce pas une manifestation du désir de donner à la liberté un même mode d'existence qu'aux objets, afin d'être en mesure de la posséder ? Cette position se retrouve dans la conception du bonheur que nous présente Anouilh. Il y a une constante confusion entre bonheur et confort; au contraire de l'amour qui est « une lutte perpétuelle contre des forces issues de soi ou du monde » et qui échoue, le bonheur n'est jamais conçu que comme un état stable, un terme sans au-delà, et sa possession conduirait à une insatisfaction qui engendre contradiction et marque l'impossibilité de l'atteindre. Que le projet des héros d'Anouilh soit contradictoire, nous ne pouvons le lui reprocher, mais ce qui est grave, c'est que cette contradiction soit mal située et conduise à des conclusions d'ordre éthique qui vont à l'inverse de celles auxquelles aurait conduit une analyse plus rigoureuse.

●

L'déal de pureté est posé dès l'origine comme irréalisable parce qu'en opposition avec le monde; de là nous sommes directement conduits à une glorification de l'échec et de la mort. Même dans la solitude et l'inaction, j'ignore cette absolue liberté et je ne suis pas pur: « on n'est jamais seul, on est toujours avec soi ». La mort est l'aboutissement logique de l'amour; c'est ce que Lucien proclame dans *Roméo et Jeannette*: « Vous l'avez lue, la petite page au verso du livret militaire, où on la promet à toutes les sautes la mort à la jeune recrue ? C'est ça l'amour ». Le thème d'*Eurydice* est précisément la mort, considérée comme la seule réalisation possible de l'amour, ainsi que l'expose à Orphée M. Henri, ce personnage sybillin, manifestation du destin et meneur du jeu de l'Amour et de la Mort qui lui offre de mourir pour retrouver Eurydice: « Pourquoi hais-tu la mort ? La mort est belle. Elle seule donne à l'amour son vrai climat... Va te promener dans la vie avec ta petite Eurydice, tu la retrouveras à la sortie avec des taches de mains plein sa robe, tu te retrouveras toi étrangement fourbu si tu te retrouves, si tu la retrouves. Je t'offre une Eurydice intacte, une Eurydice que la vie ne t'avait jamais donnée ». Cette conception de l'amour indissolublement lié à la mort, qui en est le seul mode de réalisation, est identique à celle que nous présente Denis

de Rougemont. Ce serait, d'après ce dernier auteur, une conception, caractéristique de l'ensemble de la civilisation occidentale; il est facile de voir par quel chemin Anouilh en est venu à se rattacher à cette conception. C'est que pour lui qui ne veut connaître qu'un seul mode d'être, si l'amour n'est pas, c'est-à-dire s'il n'est pas réalisable dans ce monde, c'est qu'il est comme un non-être. Je crois même qu'il faut référer certaines de ses conclusions à une conception du néant qui lui donne un mode d'existence analogue à celui de l'être, d'une façon corrélatrice en quelque sorte. Il en est de même peut-être, de la liberté et de la pureté. Nous voyons en définitive professer un fatalisme sommaire qui rend contradictoire et absurde la recherche de la pureté.

Le propre d'*Antigone*, considérée par la plupart comme la meilleure pièce d'Anouilh, est précisément d'exposer pour la première fois clairement le déterminisme général qu'il est prêt à admettre. Le prologue débute en nous annonçant ce mystérieux sacrifice qui va, une fois de plus, se dérouler sous nos yeux: « Voilà ces personnages vont jouer pour vous l'histoire d'Antigone. Antigone c'est la petite maigre... Elle pense qu'il va falloir mourir, qu'elle est jeune et qu'elle aime. Mais il n'y a rien à faire. Elle s'appelle Antigone, il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout... ». Plus loin le chœur glorifiera la tragédie qui joue sur le déterminisme et la nécessité des faits qui vont survenir: « Et voilà, maintenant le ressort est bandé. Cela n'a plus qu'à se dérouler tout seul. C'est cela qui est commode dans la tragédie, on donne le petit coup de pouce pour que cela démarre... Après on n'a plus qu'à laisser faire. On est bien tranquille. Cela roule tout seul... C'est propre, la tragédie, c'est reposant, c'est sûr... Dans le drame, avec ces traîtres, avec ces méchants acharnés, cette innocence persécutée, ces vengeurs, ces terres neuves, ces lueurs d'espoir, cela devient épouvantable de mourir, comme un accident... Dans la tragédie on est tranquille... Il n'y a plus rien à tenter, enfin ! » Telle est la figure de la tragédie que retrace l'enchaînement automatique des faits et marque leur absolue nécessité opposée au drame où règne la contingence. Pour Anouilh l'œuvre d'art est essentiellement tragique, seule la nécessité, ordonnant les moments suivant une loi interne, peut leur conférer cette rigidité propre à l'œuvre d'art.

La distance est minime du déroulement de l'action réelle à sa réédition sur le théâtre. Dans un cas comme dans l'autre tout est tracé d'avance. Les personnages le savent, comme l'atteste leur langage. Ils reconnaissent cette nécessité et choisissent de « jouer leur rôle » jusqu'au bout. Antigone, à Ismène qui craint de mourir, répond: « Bien sûr. A chacun son rôle. Lui doit nous faire mourir, et nous, nous devons aller enterrer notre frère. C'est comme cela que ça a été

distribué. Qu'est-ce que tu veux que nous y fassions ! » La seule solution pour ces personnages assurés de l'impossibilité de la liberté est de revendiquer leur rôle. En définitive, leur attitude est tournée en sens inverse de ce qu'elle était à l'origine ; une résignation à un destin désespéré et tragique peut seul les sauver. Il y a déjà quelque chose de théâtral dans leur attitude et on voit que les seules qualités qu'il leur soit laissé d'avoir, ou de ne pas avoir, sont celles de l'acteur : bien jouer son rôle ou le mal jouer. En définitive la morale de la pureté débouche sur une morale de l'attitude, sur une résignation teintée d'esthétique. N'est-ce pas la recherche du beau rôle qui guide tous ces personnages et ne faut-il pas les accuser de mauvaise foi ? Ce qu'ils poursuivent, lorsqu'ils prétendent refuser le bonheur, c'est le malheur et la mort, parce que, pour n'importe quel homme, sa mort au moins est une occasion de s'élever à la dignité du tragique. Leur pureté elle-même n'échappe pas à cette emprise de l'esthétique. Elle n'est rien d'autre, en définitive, que le sacrifice total qu'ils accomplissent au profit de la beauté de leurs gestes.

C'est que, si tout est déterminé, on ne peut leur laisser que la possibilité de comprendre et de s'exprimer. Ce luxe, qu'est le jeu de la tragédie, se manifeste essentiellement par la lucidité et la parole. Ainsi l'affirme Jason : « Alors écoute-moi. Les dés sont jetés, d'ailleurs. Ces conflits insolubles se dénouent, comme les autres, et quelqu'un sait sans doute déjà comment celui-là finira. Je ne peux rien empêcher. Tout juste jouer le rôle qui m'est dévolu, depuis toujours. Mais ce que je peux, c'est tout dire une fois. Les mots ne sont rien, mais il faut qu'ils soient dits tout de même. Et si je dois être ce soir, au nombre des morts de cette histoire, je veux mourir lavé de mes mots... ». A un autre plan, le langage est impuissant à me délivrer de la solitude, sa médiation entachait mes pensées et il était nécessaire de la dépasser ; mais à ce nouveau stade, où le langage exprime ma compréhension du destin et ma résignation, il devient l'acte par lequel je parviens à la pureté par l'acceptation lucide. Si tout est déterminé d'avance, seules subsistent l'illusion de la création dans le langage et celle de l'autonomie dans la résignation.

Mais pourquoi si le déterminisme est absolu, s'il ne sert à rien de se débattre, me serait-il laissé cette part d'indétermination, ce choix entre la révolte et l'acceptation. La logique exige que l'acceptation ou le refus soient eux-mêmes produits de la nécessité universelle. Voulant une liberté absolue il semble qu'Anouilh recule devant une négation absolue de la liberté. Au moins lui plaît-il d'en

conserver une petite part, celle de parole de ses personnages (et en même temps, celle de leur propre créateur !). Il lui faudrait pourtant poursuivre son raisonnement jusqu'au bout et reconnaître l'absolue équivalence de toutes les attitudes. Si tous les rôles sont fixés pourquoi donner telle valeur à tel acte ? Comment concevoir la lucidité et même comment concevoir une conscience déterminée en extériorité ? Toutes ces inconséquences marquent la limite de sa pensée; elles tiennent au fait qu'il y a, chez cet auteur désireux d'une liberté sans médiation, un refus de la liberté humaine, absolue cependant, malgré les multiples médiations qui lui sont nécessaires. Lui qui prêche la pureté, le refus du bonheur sordide, enseigne que « nous sommes tous innocents », que la culpabilité est une notion sans signification, puisque chacun joue un rôle assigné de toute éternité.

La distance est courte en définitive de la résignation et du refus de la responsabilité au masochisme. Anouilh est hanté par le souvenir d'une enfance innocente, sans poids, sans tache. Mais la vie avec ses ratures, ses bavures, est tout autre et il semble que pour tous ces adolescents, immolés dans son théâtre au seuil de l'âge mûr, il ne peut rien y avoir de possible entre l'enfance et la mort. C'est en vain qu'ils tentent d'agir magiquement sur le monde. Ce n'est pas en déchirant leurs billets de banque, s'ils sont riches comme Messerschmann, qu'ils peuvent échapper à leur condition sociale; et le geste identique qu'accomplit Thérèse dans la *Sauvage* est également sans effet. Et pourtant Anouilh n'ignore pas, comme il le fait dire à Frédéric dans *Roméo et Jeannette*, que « la mort n'est pas propre. Elle ne résoud rien. Elle escamote... On doit vieillir, on doit accepter que tout ne soit pas aussi beau que lorsqu'on était petit... Cette horreur et tous ces gestes pour rien, cette aventure grotesque, c'est la nôtre. Il faut la vivre. » La mort aussi est absurde. Certes, l'issue de la pièce semble démentir ces paroles. Il n'en reste pas moins qu'elles montrent en quelque sorte une direction nouvelle dans l'œuvre d'Anouilh.

Il semble en effet que dans ses dernières œuvres, comme nous l'avons dit plus haut, soient substitués aux comparses des personnages plus consistants, dont la figure n'est pas dépourvue de dignité et d'héroïsme. Ainsi en est-il de Frédéric, de Jason qui abandonne Médée, cherche le bonheur sans sacrifier sa lucidité et dont les dernières paroles: « Il faut vivre maintenant pour assurer des lois à Corinthe et rebâtir sans illusion un monde à notre mesure pour y attendre de mourir » répondent à celles de Créon qui regrette, certes, l'enfance (« Tu es fou, petit, il ne faudrait jamais devenir grand »), mais accepte son métier de roi: « J'ai résolu de m'employer à rendre l'ordre du monde un peu moins absurde, si c'est possible. Ce n'est même pas une aventure, c'est un

métier pour tous les jours et pas toujours drôle, comme tous les métiers ». Lorsque Antigone lui reproche d'avoir accepté la vie avec tout ce qu'elle implique de contradictions, il revendique son attitude qu'il considère comme la plus courageuse. « Pour dire oui, il faut suer et retrousser ses manches, empoigner la vie à pleines mains et s'en mettre jusqu'aux coudes. C'est facile de dire non, même si on doit mourir; il n'y a qu'à ne pas bouger et attendre ».

En même temps que ce nouveau type d'éthique apparaît dans le théâtre d'Anouilh, la révolte destructrice reçoit des limites. Elle est acceptation du destin chez Antigone, chez Médée elle n'est que la conséquence de la haine. Nous abandonnons la tragédie métaphysique, où le refus obstiné du bonheur demeurerait difficilement explicable, pour le drame psychologique. C'est la haine qui conduit Médée à la mort; sa mort n'est pas désirable en soi, mais comme le prix nécessaire de la vengeance qu'elle poursuit. De même Héro dans la *Répétition* est dominé par le regret de son amour perdu; il ne lui reste qu'une haine fade et désabusée, à laquelle il s'abandonne sans conviction: « Je ne suis pas méchant. J'aime casser. C'est un goût que les petits garçons perdent en grandissant, je l'ai gardé ». Il semble qu'Anouilh ait pris conscience de la limite de sa pensée; il semble même qu'il perçoive la possibilité d'une éthique qui, sans sacrifier au confort, consente à la vie et aux transformations du monde nécessaires pour rendre cette vie possible.

Aurait-il donc enfin reconnu que cette liberté absolue, ce monde sans tache où tout m'est immédiatement donné, où tous sont heureux, c'est le monde magique et féérique de l'enfance, et que la révolte de ces héros est proche de la colère enfantine qui se règle, comme le dit Créon à Antigone « par du pain sec et une paire de gifles ».

MAURICE BOUDOT.

LE DRAC⁽¹⁾

Au seuil de la vieillesse Mistral se devait d'assumer, pour que son œuvre fût complète, la totalité de sa sensualité. Son enfer. Le mot détonne : l'œuvre est si blanche et si sereine ! Mais les plus nobles bibliothèques ont leur enfer, et sous l'impassibilité hautaine du Maître de la Cause qui a trouvé dans le catholicisme la paix du cœur et la lumière de l'esprit, il y a le *Poème du Rhône*. En l'écrivant Mistral s'est fait païen comme jamais il ne l'avait été ; il a pénétré sans réticences dans le trouble qui tourbillonnait par delà ses affirmations de sagesse. Il a élevé jusqu'à la conscience poétique une très ancienne hantise. C'est le plus grand moment de sa poésie. Il y affronte se destinée d'homme.

Le paganisme du *Rhône* est, d'un point de vue extérieur, une somme du paganisme de *Mireille* et de celui de *Calendal*. Superstitions folkloriques et mythe solaire. D'un point de vue explicatif il en est la synthèse harmonieuse. On peut y ranger les allusions épisodiques que fait le poème aux puissances des astres, à la courbe de notre vie fixée au ciel. Cela rappelle *La Reine Jeanne*, mais cela ici n'est pas important.

La mentalité folklorique que Tavèn représentait agressivement, qu'elle opposait victorieusement au désir moderne de comprendre suivant la logique, l'Anglore en a hérité. La petite orpailleuse incarne à tout instant la crédulité aux légendes merveilleuses de la fable. Certes tous les bateliers croient volontiers aux légendes. C'est Maître Apian qui assure la réalité du mystère en parlant à Guilhem de ces êtres inconnus venus on ne sait d'où et que le Rhône en ses crues charrie. Tous ont peur dès le début du voyage ; ils ont entendu des gens parler d'une révolution de la navigation fluviale qui ne peut qu'être mauvaise et conjurent le péril en refusant d'en

(1) Ces pages sont extraites de l'ouvrage de Robert Lafont « Mistral, ou l'Illusion », à paraître chez Plon.

parler, y voient l'action de forces surnaturelles. Ils ont leurs récits à faire: Patron Apian, le Gros Tòni ont vu un jour le Drac, sous la forme d'un serpent sortir du Rhône et entrer dans les blés; l'horreur sacrée a donné ce jour-là la fièvre et une éruption cutanée au pilote. Ils ont peut-être eux-mêmes rencontré ces castors qui s'emparent des cales des vaisseaux et qu'il faut chasser en se battant. Mais l'Anglore est la jeune prêtresse du culte maudit. Comme Tavèn elle mêle aux superstitions exorcisées par l'Eglise son christianisme populaire, et ne fait pas de distinction. C'est pourquoi on la craint; en même temps qu'on est attiré par sa beauté, on lui attribue le mauvais œil. C'est elle qu'on rendra responsable de la catastrophe finale: il ne fallait pas la laisser voyager sur le « Carbul », surtout lorsqu'elle eut interprété le bas-relief de Tourne dans le sens d'une malédiction jetée sur toute la batellerie. Il n'est pas sans signification que ce soit elle précisément qui parle de cette sculpture incomprise de tous les riverains et atteste pour l'expliquer le témoignage d'une vieille femme aux allures d'initiée ou de sorcière. Enfin, rêvant aux merveilles que le Drac dévoilera à ses yeux dans la Basse-Provence, elle imagine un tableau sinistre qui rappelle celui de la mort d'Ourrias: les Oulurgues, ces fantômes qui errent sur les lieux où des trésors sont enfouis.

Sa rêverie volontiers plonge aux mondes souterrains; elle est née à l'entrée de grottes merveilleuses. Grottes de l'Ardèche dont elle parle à Jean Roche, qu'elle décrit par ouï-dire certes, mais avec une telle flamme de parole ! Grottes aquatiques plus merveilleuses que celles du pur rocher, immense cavité sous le fleuve où le Drac un jour a emmené une lavandière qui sept ans y a vécue pour nourrir l'enfant que le Dieu avait eu d'une noyée. Elle est comme Tavèn l'envoyée parmi les hommes des univers infernaux. Une envoyée inconsciente, et le thème des profondeurs de la terre ne joue pas dans le Rhône le rôle magnifique qu'il joue à la fois dans la densité mythologique et la dramatisation des épisodes de *Mireille*. C'est sans doute que l'Anglore n'a pas d'emblée la révélation de sa destinée surnaturelle. Elle n'y accède qu'à travers une autre révélation, celle de sa chair. Une plongée dans sa féminité qui est, naturellement, une plongée dans l'eau du fleuve.

Le miracle, l'apparition du Drac, le seul merveilleux que dans ce poème l'auteur prenne à son compte, n'aille pas chercher dans la crédulité de ses personnages, le sommet mythologique du récit est un miracle de la chair. La vision de l'Anglore est née d'une exaspération de sa sexualité enfantine. Une sexualité trouble, qui n'a pas encore trouvé son objet. C'est là l'aspect inconscient et vraiment poétique de la sensualité épidermique dont le poète paraît se contenter pour son héroïne et se ravir lui-même. La baignade est

préparée fort habilement par l'évocation du rapt de la lavandière, mais elle est dans la chair de l'Anglore amenée par le bouillonnement d'un sang trop jeune, la chaleur d'une nuit d'été et l'insomnie. Elle s'accorde parfaitement à la vaste symphonie amoureuse de la nature : vers luisants, rossignols, clapotis voluptueux de l'eau sur la berge. Cet accord en même temps qu'il explique l'émoi de la fille, donne une portée de célébration rituelle à ses gestes. L'Anglore dans son expérience de mystique charnelle entraîne le monde entier qui avec elle va voir le Drac, c'est-à-dire la divinité mâle. Elle avance dans l'eau dangereusement, au risque de se noyer, et c'est bien la noyade qui était proche lorsqu'elle s'arrache à l'étreinte furtive de son amant. Cette étreinte tient de l'hallucination plus que de la présence ; elle approche et s'éloigne au rythme du plaisir féminin. Elle est l'efflorescence imaginative de l'acte d'amour que la vierge commet dans l'eau et seule, en proie à sa féminité. Nous sommes ici à la naissance même de l'émotion païenne, et le surnaturel y garde toute sa spontanéité. Il est poétiquement beaucoup plus valable que le merveilleux développé d'un récit mythologique à qui l'on ne peut croire comme la légende d'Acis et de Galatée que conte Guilhem. Ce surnaturel n'est d'ailleurs possible que parce que l'Anglore ne se livre qu'à un plaisir solitaire et vague. Son union avec le prince n'est pas permise dans la réalité, et pas seulement pour des raisons de convenance : sa baignade pour peu qu'on y cherche ce que Mistral y a mis est bien plus inconvenante. Si l'Anglore connaissait l'amour dans les bras de Guilhem, le Drac n'aurait plus rien à faire dans le poème. L'homme aurait pris sa place. Le paganisme vrai, tel que Mistral le crée, est fruit de l'insatisfaction des sens.

Lorsque sur le fleuve l'homme rencontre la femme, Guilhem l'Anglore, elle a l'expérience du paganisme, elle est déjà prêtresse ; lui n'a aucune idée de la religion dont il doit être le second célébrant. Il faut dégager des épisodes allogènes de réalisme ethnographique ou historique, de romanesque et de poésie descriptive, tout ce qui concerne la naissance de l'amour chez le prince d'Orange pour comprendre que c'est de l'Anglore qu'il reçoit son éducation païenne. Nous disions plus haut que le grand mouvement qui emporte tout le poème avec le fleuve vers le Sud coïncide avec le destin du héros. Disons maintenant : son destin mystique. L'eau étant le symbole féminin (voici à nouveau les mythes de *Mireille* et de *Calendal* explicités par Mistral), le Rhône préfigure l'Anglore et le bercement nonchalant du « Carbule » la volupté. Tout est suggestif dès le départ :

*Au lit du Rhône semé d'îles
le soleil jette ses rayonnances tièdes,
sur les tourbillons qui tournoient brillants*

*et l'un dans l'autre en bouillonnant se perdent,
et sur les bosquets d'où sortent les aubes,
avec leurs troncs à haute tige, blancs,
ronds et polis, comme on dirait les cuisses
de quelque nymphe ou déesse géante.*

Mais les rêves du jeune homme sont d'une grande banalité: il aime une femme, l'Eve inconnue, qui aura foi en sa parole. Ce n'est que sa chair qui conçoit déjà le merveilleux, en jumelant « le nonchaloir de la jeunesse au renouveau de la belle ingénue ». Cette banalité durera longtemps et c'est par elle que Guilhem répond à l'Anglore. Elle le reconnaît comme dieu; il accepte cet hommage qui le flatte, cette chance aussi de régner sur un cœur. Le hasard ayant bien fait les choses, il tenait à la main la fleur du Rhône; il la donne à l'Anglore. Les questions de la jeune fille sont parfois bien gênantes; il ne peut lui promettre tout ce qu'elle demande, et de lui faire voir les grottes sous le fleuve. Mais « avec son flegme de Hollande », très grand séducteur, il lui déclare qu'elle sera la fée Morgane de sa principauté morganatique d'Orange. Ce qui est vraiment bien littéraire et n'engage à rien. C'est plus aval, lorsqu'il sera ému par la description du rocher de Tourne, et que l'isolement du monde sur le Rhône, les mirages du soleil sur l'eau, l'amour qu'il sent auront quelque peu noyé sa raison dans le rêve qu'il acceptera d'être Drac, pour lui-même, et verra dans sa maîtresse en paganisme « la dilection unique et primitive d'un monde neuf et brillant de jeunesse ». D'un monde qui a raison; l'Anglore s'écrie: « Je sais ce que je sais ». Quoi qu'il en soit l'heure n'est pas encore venue de se diviniser totalement; les Vénitiennes viennent de le tenter et il les a jouées très humainement. La Foire de Beaucaire verra deux amants semblables aux autres se promener de boutique à boutique.

Mais les bagues qu'ils ont échangées portent gravés l'une une « anglore », l'autre un Drac. Guilhem a été assailli, laissé pour mort, et miraculeusement est reparu de cette incursion d'un instant dans l'au-delà. La « remonte » s'amorce. Ce second mouvement, tronqué, du poème s'oppose à la majesté rayonnante du premier par son agitation mauvaise. La lune est pleine et la tempête menace. La halte d'Avignon se termine par une bagarre. Au-dessus d'Avignon le mistral se déchaîne, épuise les hommes et les chevaux. On va vers un malheur. Le rôle de Guilhem est de prendre à son compte cette force déchaînée. Désormais transformé il s'élève au-dessus de l'Anglore dans le culte païen. Il a conçu l'étrange dessein d'un mariage devant le rocher de Tourne. L'Anglore est maintenant dans le couple la plus timide, ses réticences chrétiennes l'embarrassent. Mais l'amour l'entraîne et Guilhem

lui demande d'avoir confiance. Il lui dévoile leur destin, révélation qu'inconsciemment elle lui a transmise :

*...Aie confiance en moi, Anglore !
Parce que librement je t'ai élue,
m'apportant ta foi, ta profonde foi
au merveilleux superbe de la fable,
parce que tu es celle qui, insoucieuse
se fond dans mon amour comme la cire
à la lumière, parce que tu vis
en dehors de nos liens et de nos fards,
parce que dans ton sang et ton sein pur
gît la rénovation des vieilles sèves,
moi, sur ma foi de prince, je te jure,
que nul autre que moi, ô fleur du Rhône,
n'aura l'heur, le bonheur de te cueillir
et comme fleur d'amour et comme épouse !*

Ainsi donc ce qu'espère Guilhem, c'est la rénovation des vieilles sèves. Ce ne peut être que par un acte d'amour symbolique par qui s'affirme la régénération du monde. Le mariage devant le bas-relief mystérieux ressortit à un des rites païens les plus connus. Il renouvelle les cérémonies mithraïques. Mithra est le dieu mâle. Tout le poème ayant déroulé ses laisses sous le signe de l'eau femelle, et de l'Anglore, l'appel aux deux principes mâles, le Vent et le Soleil correspond bien à la domination de Guilhem sur sa comparse. Il se fait répéter la description du roc taillé. Le dialogue prend l'allure de répons : « Qu'y as-tu vu encore ? » interroge l'homme. Et la femme parle du Soleil et de la Lune, du Taureau piqué aux testicules par le Scorpion, mordu par le Chien et égorgé par le jeune homme au bonnet phrygien, du Drac enfin, c'est-à-dire du Serpent. C'est alors que tout « le symbolisme des vieilles religions » ressurgit dans les paroles du Prince. Une horreur sacrée s'empare de lui ; et, pour lui-même, il préfigure l'élévation que sera son union charnelle avec l'aimée. Il faut encore citer ici, car on ne peut parler plus clairement que Mistral, qui ne s'embarrasse plus de détours, qui vit son paganisme en pleine conscience. La nature profonde, mystique, de l'Empire du Soleil est exprimée par lui avec une franchise hautaine :

*Soleil de Provence,
ô dieu qui y fait naître les anglores,
qui fait sortir de terre les cigales,
qui dans mes veines morbides, apâlies,*

*de mes aïeux ravive le sang rouge,
 dieu rhodanien qu'étreignent les circonvolutions
 du Drac, au Bourg, à Lyon et en Arles
 et à qui, aujourd'hui encore, dans les Arènes,
 du noir taureau est fait le sacrifice
 inconscient, dieu qui dissipes l'ombre
 joyeux, et dont une rive inconnue
 voit aujourd'hui l'autel déserté et le rite
 abandonné dans l'oubli, moi barbare,
 moi le dernier de tes croyants peut-être,
 je veux sur ton autel offrir, prémices
 de ma félicité, ma nuit de noces.*

Comme nous sommes loin du christianisme de *Mireille* qui s'épanouit du côté de l'au-delà après le sacrifice de la Saint-Jean ! Et du platonisme de *Calendal* qui sauve le héros des délires de la sensualité et le poème d'être un hymne à Cybèle ! Rien n'est plus, à l'étape du *Rhône*, opposé au déchainement du paganisme. Guilhem refuse un prêtre catholique pour son mariage. Lui seul sera célébrant ; car Mithra est le Dieu invoqué. La rénovation des vieilles sèves est un rite anti-chrétien ; il faut promouvoir une religion de la vie, du sexe, de la fécondité naturelle. Tout ce qui pouvait souligner le caractère étrange, maudit de ce culte est venu sous la plume du poète : que ce soit un barbare, un homme jailli des brumes germaniques et non un méditerranéen raisonnable qui le renouvelle ; que le sacrifice du taureau soit l'équivalent rituel de l'acte d'amour et mêle des souvenirs sanglants au plaisir du couple. Mistral pour l'occasion a fait sienne et provençale la course à l'espagnole que beaucoup de Félibres trouvaient peu compatible avec les grâces pacifiques du jeu camarguais. N'a-t-il pas d'ailleurs présidé à Nîmes une corrida de protestation lorsque cette nouveauté fut interdite ? La mise à mort de la bête, si facilement acceptée par les populations méridionales, correspond donc à leurs désirs religieux inconscients. Au fond de l'âme provençale il y a la tradition païenne, le goût du sang répandu sous le soleil ! Et cette tradition coïncide avec le malaise sensuel que Mistral a déjà vainement conjuré deux fois, sur deux sommets de son œuvre.

La vieillesse est l'âge de la vérité. Mistral nous la livre courageusement, à soixante-sept ans. Il a, pour ce poème qu'il savait le dernier, parcouru toute la courbe de sa sensualité, depuis les fantaisies voluptueuses attachées aux Vénitiennes jusqu'à la passion totale pour cette fille très jeune qu'il rêve de posséder au delà du possible, des morales, de la foi. Il a nié farouchement tout l'ordre intellectuel, toute la civilisation

dont il s'était fait le chantre officiel. Ecluses ouvertes, un flot de mysticisme païen venu du fond des temps et du secret de la chair a jailli. Les intuitions poétiques en ont été portées très haut, au niveau des dieux antiques, et non pas grecs, mais orientaux ou germaniques. Il a associé définitivement son rêve d'une renaissance des vieilles races, ses appels aux vertus du sol et de la Mère-Nature à la croyance barbare et spontanée à la divinité de l'acte sexuel. Pas un écrivain moderne, pas même Lawrence, n'est allé aussi loin dans l'archéologie de notre sensibilité. N'y a vécu aussi intensément.

Mais le Prince d'Orange ne connaîtra pas l'Anglore. L'un et l'autre se noient, enlacés. L'eau se referme sur cet androgyne qui n'a réalisé son unité que dans la mort. C'est l'eau, la féminité mauvaïse qui, après avoir exalté chez l'homme le désir mâle jusqu'à tout détruire de sa raison, engloutit le couple. La malédiction jetée à la femme n'est plus chrétienne; elle n'est même pas exprimée autrement que par un dénouement objectif à l'intrigue. Elle est sans doute encore plus vigoureuse que celle que signifiait le mépris de Calendal pour Fortunette. Elle ne se fait au nom d'aucun système intellectuel, d'aucun idéal. Elle est. C'est par la mort seulement que Mistral conjure, pour en finir, son paganisme. Une mort discrète, un glissement que presque personne n'a remarqué. Guilhem et l'Anglore ont disparu :

...*Le fleuve, qui sait où ?*

les avait tous les deux emmenés pour toujours.

La palpitation de ces deux êtres reste donc toujours possible quelque part. Il ne saurait en être autrement : ils avaient déjà atteint le monde de l'immortalité, par la volonté du poète. Ils étaient déjà immortels avant que de paraître. Ce qu'il faut dire c'est que le poète, pour lui-même, s'en est débarrassé, les a conjurés. *Le Poème du Rhône* est un peu une tragédie à l'antique et la mort des héros une *catharsis*. Une *catharsis* pour l'auteur.

Mais en même temps qu'eux, nous le disions, tout a sombré. La batellerie fluviale, le monde de la joie sur le fleuve. Le rêve de jeunesse qu'ils avaient vécu. Il ne reste plus que la surface morne, silencieuse de l'eau éternelle. Ce qui est symboliquement la féminité, comme dans *Mireille* est aussi la mort. Splendide unité de l'œuvre. C'est par cette unité profonde et trouble que la masse poétique mistralienne, surtout, mérite le respect.

ROBERT LAFONT.

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

CETTE SECRÈTE ÉCOLE

*Je n'ai pas fait de bruit ou très peu par instants
mon sourire ma vie ont passé pour frivoles
on crut que poésie pour moi fut passe-temps
Pourtant j'ai travaillé dans ma secrète école.*

Ainsi s'exprimait René Laporte en des stances qui doivent être parmi les dernières qu'il écrivit puisqu'elles figurent à la fin de son recueil anthologique, *Poésie choisie* (René Julliard) paru quelques semaines seulement avant sa mort accidentelle. Il y a une certaine mélancolie dans cet aveu comme dans tout souci de justification. Cette mélancolie n'a rien à voir avec un pressentiment concret que le poète aurait pu avoir de sa mort. Admettons tout au plus que, très normalement, depuis la quarantaine passée, une quarantaine qui avait coïncidé symboliquement pour lui avec « L'An 40 », charnière du siècle, il s'était de plus en plus familiarisé avec l'idée même de la mort qui en était venue à constituer le filigrane d'une œuvre par ailleurs optimiste.

Dans la remarquable préface que Claude Roy a écrite pour *Poésie choisie*, modèle de critique amicale et par là même lucide (car la vraie critique est celle qui témoigne de l'enrichissement qu'a pu nous apporter le contact d'un homme ou d'une œuvre) on trouvera mille raisons de s'inscrire en faux contre l'opinion un peu désabusée que Laporte avait de lui-même. Sur le plan littéraire il n'avait manifestement pas à diminuer la valeur de son œuvre. Tout au plus pouvait-il secrètement se reprocher d'avoir failli aux exigences de sa jeunesse surréaliste ou plutôt d'avoir instauré un compromis entre ces exigences et un certain souci de communicabilité, de diction traditionnelle qui s'affirmait chez lui de plus en plus impérieux. Cette démission volontaire, pour lui comme pour les meilleurs de sa génération, impliquait au contraire une mission.

Bien avant que l'on eut employé le terme d'engagement Laporte avait été de ceux qui revenus de la fantasmagorie, de l'exploration des domaines jusque là interdits de l'homme intérieur, de la métaphysique convulsive, de l'aventure personnelle, ont sous l'empire des événements donné à l'« expérience » le pas sur « l'innocence ». Il lui avait donc fallu imaginer un équilibre toujours menacé entre ses tendances premières qui le portaient à se croire seul, à se sauver seul, à confondre peut-être le souci de la personnalité qui est une vertu et celui de la singularité qui est un vice, et la prise de conscience d'une réalité historique qui lui révélait que le culte de l'homme est dérisoire s'il ne va pas de pair avec le service des hommes.

Laporte illustre mieux que personne dans le lyrisme contemporain ce passage de la poésie personnelle à la poésie gnomique, sinon didactique. Son évolution est à cet égard analogue à celle d'Aragon et d'Eluard. Il n'est point question ici de parallèle entre des œuvres au demeurant dissemblables ; contentons-nous de constater, sans porter de jugement de valeur, que ce phénomène s'observe de façon beaucoup plus nette dans les poèmes de Laporte que dans ceux de ses compagnons. Ne serait-ce que parce qu'il a formulé une palinodie qui éclaire son choix et lui confère quelque chose de pathétique. Ce qui fait essentiellement l'intérêt de Laporte c'est qu'il se défend en élégiaque d'avoir été, de demeurer un élégiaque ; il mène son propre deuil et celui de son époque, celui d'une impossible douceur de vivre. Il a le remords de son bonheur, le remords de n'être pas un poète maudit, d'avoir en somme été heureux dans tout ce qu'il entreprit. Laporte, c'est le drame de la désinvolture. Sa grandeur est de l'avoir surmonté.

Ils sont également d'une « secrète école » ces poèmes que Bertrand d'Astorg a réunis sous le titre le plus simple et le plus beau qui soit, *D'Amour et d'Amitié* (Editions du Seuil). Ils tiennent eux aussi, par définition, du lyrisme personnel, mais ce journal intime qui s'inscrit entre 34 et 52 se situe sur un autre plan que celui de Laporte. Si Laporte parvient à nous faire saisir tout le côté grave d'une apparente légèreté, le drame de la désinvolture, Bertrand d'Astorg, par une démarche inverse nous propose un approfondissement constant de la sensibilité la plus quotidienne, dégage la signification métaphysique des impressions concrètes. Est-ce à dire qu'il « philosophe » pour autant ? Non, certes, car rien n'est plaqué sur sa méditation proprement existentielle, et c'est en vertu et au gré d'une très charnelle musique du cœur que se dégage ici à la fois le chant qui fait le poème et le raisonnement discursif. Les poèmes de d'Astorg sont des plus émouvants. Littérairement, ils procèdent de ce mouvement que déclencha vers 1930 l'adaptation par P.-J. Jouve des grands textes d'Holderlin, mouvement d'intimisme métaphy-

sique un instant dévié sur les voies d'un apocalyptisme véhément (dont Emmanuel fut le plus remarquable porte-parole) et qui par une sorte de reflux redevient étale, empreint de sérénité avec des œuvres plus récentes, comme celles d'un René Ménard ou d'un Claude Vigée par exemple. Si l'on pense que la génération de 1930, avec plus d'un siècle de retard, représente chez nous le pendant du romantisme allemand, c'est dans les poèmes de Bertrand d'Astorg que l'on trouvera les exemples les plus purs de cette démarche lucide et passionnée. D'Astorg est le poète de l'intelligence du cœur :

Il n'y a plus de départ

*lorsque le temps n'est plus la mesure des battements
d'un cœur en sueur*

qui cherche la fraîcheur à l'ombre des souvenirs

qui cherche l'oubli dans le sommeil des adieux

qui cherche à se perpétuer par l'espoir des retours

.....

Au delà des patries visibles il est encore le regard

si les yeux ont vu plus loin que la ligne d'horizon

Au delà des collines sonores il est encore la musique

si les oreilles ont écouté plus haut que le silence

Après le départ il y a tout encore

lorsque notre amour s'est porté

au delà de l'absence

Après la mort il y a tout encore

lorsque nos vies se sont portées

au delà de la vie.

J'aimerais pouvoir citer tant d'autres poèmes de la même veine où l'évocation de paysages un peu hiératiques et le déroulement somptueux d'une imagerie aussi concrète qu'intellectualisée s'allient à une sensibilité directe. De cette noblesse frémissante, « Corps à corps avec l'ange », « Nous descendons vers le fleuve » sont des exemples typiques. Les textes de guerre et de résistance n'ont rien chez lui du morceau de bravoure; le pathétisme facile ne l'emporte pas sur le souci d'une pensée toujours rigoureuse et la mise en œuvre; je dirais volontiers, si le terme n'était aujourd'hui suspect, que l'élément esthétique et même décoratif demeure prédominant, qu'il s'affirme dans une certaine ampleur verbale quasi architecturale ou dans une légèreté de chanson populaire. « La relève », l'élégie à la mémoire d'Emmanuel

Mounier, et surtout le poème final qui, s'inspirant de Bernard de Ventadour, prend pour thème « l'unité du cœur », autant de compositions où s'opère la transmutation de la sensibilité en intelligence :

*Je vais ainsi de la forêt universelle et souveraine
à ma profonde intimité, de l'accord pluriel de l'orgue
à l'unité d'un chant de flûte solitaire
et mon bonheur fut de franchir entre le cœur et l'âme
quelque part le mur atone des pensées.*

Il faut lire ce texte qui ne dépare aucune complaisance dans les images, texte magnifiquement tendu, se gardant de tout relâchement, ou le poème se calque sur une réalité extérieure en la pliant aux plus hautes exigences de l'âme. Poésie volontaire qui se défie des mots dont elle use dans la mesure où elle les sait impropres à exprimer la contemplation. Cette mystique se résoud en morale, et l'allure élégiaque devient stoïcisme :

*La guerre, les prisons, les camps et les machines
pourront broyer mon corps. Ils ne pourront briser
ce cœur si l'amour du monde l'a grisé
et qu'une goutte au fond de la coupe fascine
encore.*

Le mérite essentiel de la poésie de Bertrand d'Astorg, est qu'à la différence de trop d'« exercices spirituels », elle est profondément incarnée dans la réalité sensible. Elle présente un intérêt qui ne doit rien au didactisme, car d'Astorg ne fait pas de concessions ; il possède simplement le secret d'élever au plan de la vie poétique ceux qui n'y accèdent point d'eux-mêmes. Dans cette tâche de contribution à l'instauration d'un langage qui ne se fonderait plus sur des idées toujours approximatives mais sur le *sens* commun, la démarche d'Astorg me paraît déterminante. Elle rejoint, avec, en plus, les séductions de la musique, voire d'une certaine langueur, les préoccupations de l'objectivisme. Comme lui elle transcende les antinomies idéologiques, et confère à la préciosité elle-même une portée gnomique. Ainsi dans ce poème que je choisis tout exprès parce qu'il dépasse son apparent propos :

*L'abricot du sommeil a des formes de fille
le ventre doux et rond et le sillon bien lisse*

*Mais dans sa chair humide où la bouche se glisse
— arête de bois noir et crête de silex
qui de l'homme endormi va déchirer la lèvre —
repose le noyau dur et fermé du rêve.*

On saisit là sur le vif, par delà une réussite formelle en soi significative, le mouvement d'alternance, d'aller-retour du charnel au spirituel qui caractérise ce lyrisme et lui confère son humaine valeur. Haute et pure poésie irréductible à son contenu idéologique, il s'agit bien d'une dialectique de la sensibilité. Dans toute l'acception du terme, c'est-à-dire physiquement, elle respire la grandeur, une grandeur qui s'élabore dans son rythme même, qui participe de toutes les hésitations, de toutes les faiblesses, voire des intermittences du cœur. En ce sens qu'elle est élégie, car l'élégie n'est point stérile regret mais concentration, rassemblement des éléments d'une expérience qui toujours menace de se défaire et dont le poète s'efforce d'assurer la continuité. Ainsi une poésie volontaire, en raison même de l'attitude qui la commande est-elle parfaitement libre; elle témoigne du pouvoir de l'homme d'inventer sa vie tout en l'acceptant.

Avec *Vrai visage* (Pierre Seghers) Georges-Emmanuel Clancier nous propose lui aussi des élégies qui sont autant d'exercices de magie blanche. On se souvient de son premier recueil, *Le Paysan céleste*, modèle de ce que j'ai pu appeler un surréalisme rustique, ce qui était peut-être accorder trop d'importance à l'imagerie. Depuis, je me suis rendu compte que la démarche, ou si l'on veut le style, devait avoir le pas sur l'imagerie. Mieux vaut donc s'essayer à définir la méthode de Clancier. Tâche malaisée ! On ne saurait concevoir de poète moins intellectualiste que ce jeune écrivain qui par ailleurs pourtant est le subtil analyste des divers mouvements *De Rimbaud au surréalisme* (Seghers), et l'on aimerait pouvoir comme lui réduire à une armature lisible d'idées simples un lyrisme que l'on éprouve sans être à même de le définir. Ces incantations sont rebelles au commentaire. Grand Meaulnes de son Limousin natal, Clancier ne se propose rien d'autre, semble-t-il, que de retrouver les chemins d'une enfance perdue :

*Un parfum de vallées d'herbes mouillées m'appelle
Vers vous, beau domaines qui vivez en ma vie
Selon des jours sacrés.*

Ce chant qui « se glisse dans l'herbe des mots », il entend lui accorder une signification autre que personnelle, et il le dédie « à cette ombre d'espoir à ce roi sans royaume, — Au grêle prince de la solitude, l'homme » :

*Mes souvenirs surgis entre terre et soleil
Grondent pour lui, ce fou, pour qu'il se souvienn
De son aube oubliée sévère et souveraine,
Sombre source de vie où chuchotait le ciel.*

Il y a chez Clancier le souci constant de se relier aux autres hommes. Il en témoigne par les thèmes (certains textes sont inspirés par les événements) mais surtout par la recherche de formules d'envoûtement; car ses exercices de style (par exemple *Jeux de maux*, dédié à Queneau) ne sont pas autre chose. En fait il n'est jamais tellement lucide que lorsqu'il identifie sa sensibilité avec sa vocation :

*C'était son labeur sa révolte
Sa prière et son désespoir,
De soulever face au mur noir
Où vient se perdre le domaine
Ces traces ces algues ces signes
D'un monde qui ne sait parler
Mais se déchire de se taire.*

Cette quête du « mot de passe », où, au delà des sens et de la réalité concrète mais par eux, le poète tend à retrouver les vérités primordiales, Clancier la poursuit en mettant en œuvre toutes les séductions de la musicalité verbale, toutes les ressources d'une rhétorique d'images instinctives mais non gratuites. C'est dans l'appréhension de l'élémentaire que sa recherche personnelle coïncide avec l'expérience d'autrui.

*Le peuple fier, noir et blanc de la forêt
Me cernait de ses hauts gestes de glace.
Je t'ai trouvée en ce silence, et je croyais
Que le soupir d'un peu de neige qui fondait
Était l'appel de ton cœur en mon cœur.*

Des trois poètes dont il m'a été donné de traiter en cette chronique et qui tous trois sont passés par « la secrète école », Clancier est assurément celui qui accorde le plus de portée à l'exercice de la poésie ou plutôt des pouvoirs du poète. Il est le plus élégiaque des trois et pourtant le plus lyrique, dans la mesure où le lyrisme consacre une conquête. C'est peut-être par là qu'il est le moins « public ». Il enchante ceux qui sont déjà accordés à ses incantations. Pour saisir une poésie comme celle de Clancier il faut être passé par la ferveur d'Astorg et par le scepticisme, si humain ! de Laporte.

ÉPREUVES DU ROMAN

DE « L'HÉSITATION DEVANT LA NAISSANCE » ⁽¹⁾ A LA TENTATION DE LA MORT

Issue d'un double désastre: celui, intellectuel et moral, du régime hitlérien et celui, politique et matériel, de la défaite, la littérature allemande se trouva, en 1945 et les années qui suivirent, placée sous le signe des ruines et du dénuement. Elle était privée de son passé immédiat, de ces quelques dix années où, officialisée, elle avait été réduite à jouer un rôle de propagande — et la seule littérature de langue allemande valable de ces années ne lui appartenait plus en propre: littérature allemande contre l'Allemagne, littérature d'exil. D'un double exil: l'exil à l'extérieur d'un Thomas Mann ou celui, à l'intérieur, d'un Ernst Wiechert ou d'un Herman Hesse.

Situation singulière: il fallait, littéralement, reprendre la parole, rompre le silence, reconquérir et une histoire et un public. Pourtant, si le passé était opaque, obscurci de sang et de fumées, le futur n'était pas moins impénétrable. L'Allemagne détruite, occupée, partagée politiquement, économiquement et idéologiquement, sur quoi fonder une œuvre, à qui l'adresser ? Ainsi le romancier se trouvait-il démuni à la fois de moyens de création et de buts. Seul et enraciné dans sa solitude. Réduit à transcrire et à interpréter sa propre situation, à se débattre, jusqu'à l'épuisement, avec le sentiment de sa propre impuissance et celui d'une culpabilité générale.

Situation insupportable, et qui ne pouvait être abordée de front. Aussi les premiers romans allemands ⁽²⁾ parus sitôt la guerre terminée sont ils allégoriques: je songe à *La ville*

(1) L'expression est de Franz Kafka.

(2) Il est entendu qu'il ne sera question ici que des romans parus en Allemagne de l'Ouest. La littérature de l'Allemagne de l'Est, sauf pour Anna Seghers et Bert Brecht, nous est encore trop mal connue pour que nous puissions en tenter une analyse.

derrière le fleuve de Hermann Kasack ou aux œuvres d'Elisabeth Langgässer (3). Renouant avec la littérature expressionniste d'avant le nazisme, y trouvant les procédés littéraires dont ils avaient besoin, ces écrivains en pervertissaient cependant le sens : ils en niaient la liberté souveraine, la puissance d'invention et la fécondité. Contre le primat de la vie qui s'y était affirmé avec véhémence (une vie rendue à la violence de ses sources — et peu importait que ce fût sous un éclairage délibérément noir), ils instauraient celui de la mort. Au mieux, consolidaient les ruines de cet expressionnisme. L'œuvre de Kasack en est la meilleure preuve : la vie elle-même y est convertie en mort. Sa ville « *derrière le fleuve* » apparaît comme le symbole de la nation allemande, sinon de toute une civilisation, destinée à se perpétuer dans et par la mort. Du reste, la mort est alors le personnage essentiel des romans allemands et leur décor, une ville à demi-détruite où le passé hante encore le présent — un présent privé d'avenir, devenu comme la répétition à jamais malheureuse d'actes inutiles. La même culpabilité accable également chaque homme. Elle ne saurait s'expier. Ni le temps, ni l'histoire n'y changeront rien. Les hommes oublient, reconnaissent. Il n'importe : eux, cette ville, image mythique de l'Allemagne, le monde... tout est hors-jeu.

Mais cette littérature devait, très vite, aboutir à une impasse. Instaurant un art compassé, art de cryptogrammes, où la mauvaise conscience de tout un peuple à la fois s'exprimait et trouvait un apaisement, elle revenait, par un autre biais, à la littérature d'un Jünger ou d'un Benn où, sous le couvert d'allégories, le nihilisme se résolvait, non sans satisfaction, en œuvre d'art et l'écrivain, en un pur styliste (« Le style est supérieur à la vérité, il porte en soi la preuve de l'existence », G. Benn).

Il fallait rebrousser chemin, partir non d'une culpabilité générale, mais du sentiment particulier à chaque être de l'injustice et de la mort ; non d'une ville idéale, ravagée abstraitement par quelque désastre métaphysique, mais d'une ville réelle, avec ses maisons éventrées, ses misères et des êtres qui aient, réellement, faim et soif ; non d'un obscur désastre mais de la guerre telle qu'elle fut vécue, au jour le jour, par tel ou tel homme — choisir, non le Destin, mais des existences singulières. Repartir à zéro. Réapprendre et le langage et le roman. Entreprise hasardeuse où les notions de réussite ou d'échec artistiques s'estompent, où le succès signifie souvent trahison et une conclusion heureuse, dérobade. Entreprise significative — et qui nous concerne tous : une littérature appelée à se fonder en vérité, la littérature issue

(3) Aux Editions Calmann-Lévy : *La ville derrière le fleuve* d'Hermann Kasack et *Le sceau indélébile* d'Elisabeth Langgässer.

de ce « no man's land » spirituel qu'était l'Allemagne de 1945 ne nous présente-t-elle pas l'image et comme le négatif de notre propre littérature; ne devient-elle pas pour nous « valeur » — la pierre de touche contre laquelle, tôt ou tard, nous buterons ?

Sans doute, le livre d'Albrecht Goes *Jusqu'à l'aube* (4) ne participe-t-il que d'assez loin à cette entreprise. Si ses thèmes y appartiennent, ni son ton, ni sa forme ne relèvent de cette littérature qu'une fois de plus, avec Jean Cayrol, nous appellerons « lazaréenne ». En nous rapportant, par l'intermédiaire du pasteur chargé d'assister le condamné, le récit d'une exécution capitale, Albrecht Goes s'est surtout proposé de débattre d'un problème moral: celui des rapports entre le spirituel et le temporel. Il ne s'intéresse vraiment ni au condamné, ni à la vie que menaient les troupes allemandes, alors, sur le front de l'Est, seulement à ce pasteur (dont on devine combien il doit lui être proche), aux tourments de conscience de ce pasteur obligé à figurer, du côté des puissants, à la mort d'un faible. Entre le condamné et lui, les ponts sont coupés. Nul chemin, ou il faut passer par Dieu. Et le pasteur de s'interroger sur ce qui les distingue, lui et un autre pasteur chargé de commander le peloton d'exécution, de Kartuschke (la brute guerrière) et de ses semblables; de se demander s'ils « ne sont pas pires qu'eux » puisqu'ils « sont eux, conscients de ce qu'ils font ». Ou devraient-ils se refuser à accomplir leur mission ? Mais non: « La vérité, l'amère vérité c'est que nous sommes complices; le sabbat des sorcières nous trouvera tous coupables, tous tant que nous sommes.. Baranowski (le condamné) non plus n'est pas innocent. Il n'est pas un aumônier britannique qui hésiterait à accompagner jusqu'au bout un déserteur qui va être fusillé. Notre péché, c'est de vivre. Il n'y a plus qu'à vivre avec ce péché ». Et à apporter le même soin à commander un peloton d'exécution qu'à célébrer la messe des morts.

Ainsi les héros d'Albrecht Goes recouvrent-ils leur bonne conscience. Ils agissent, mais en pratiquant la restriction de conscience, et Albrecht Goes s'en tire par un tour de passe-passe. Il est, lui, du côté de Dieu, d'un Dieu protestant par la grâce duquel tout tourne toujours bien pour ses élus. La « machine » peut broyer corps et âmes, le vent qui « toute la nuit avait balayé la terre, au matin s'était apaisé; il paraissait s'être réfugié dans l'altitude... Ceux qui méditent gardent les yeux ouverts et se tourmentent jusqu'à l'aube. » Le récit, alors, est bouclé. Baranowski a été fusillé. Les belles âmes sont justifiées par une nuit d'insomnie. La mort

(4) *Jusqu'à l'aube* (Unruhige Nacht), traduit par Pierre Bertaux, aux Editions Albin Michel.

menace. Qu'est-ce à dire ? Puisque Dieu reconnaîtra les siens...

A cette littérature satisfaite, Heinrich Böll oppose des livres flous et qui semblent ouverts, encore incertains ; à la forme ramassée et stricte de *Jusqu'à l'aube*, à son classicisme de façade où un homme qui dit « je » retrouve pour parler, et parler de ce qui lui est le plus intime, le ton des récits impersonnels — de ceux de Vigny et plus près de nous de l'exsangue *Navigateur* de Jules Roy —, un débit haletant, le déroulement confus, le piétinement entêtant des pensées, des réflexes d'un homme acculé à la mort — avec la mort devant ou derrière lui — d'un homme réduit à sa propre peur, à son angoisse.

« Nous, nous sommes bannis de notre patrie, au cœur de la patrie, et personne ne peut le comprendre. » Cette fois, nous changeons de camp. Nous ne sommes plus du côté des Justes, mais des humiliés. Plus dans un univers où la mort d'un homme provoque seulement des cas de conscience, mais dans celui où elle est éprouvée comme une réalité, peut-être comme la Réalité, sur le plan non d'une vie qui se pèse et qui se mesure, mais d'une existence menacée en soi et par soi.

Aussi les livres d'Heinrich Böll nous atteignent-ils au vif de notre angoisse. Dès lors que *Rentrez chez vous*, Bogner (5) soit, sur le plan de la construction, de la vraisemblance, infiniment supérieur à *Le train était à l'heure* (6) n'a plus qu'une importance secondaire. L'essentiel est que, par l'un comme par l'autre, Heinrich Böll nous introduise dans le monologue de son héros (si semblable, à chaque fois, en dépit des différences d'âge, de figure et de situation) — dans sa *nausée*. Qu'il s'agisse d'André, le permissionnaire du *Train était à l'heure* qui retourne sur le front de l'Est et qui se persuade à mesure que la mort l'attend là-bas, « quelque part entre Lemberg et Cernowicz » avant même la fin du voyage (mort qu'il trouvera contre toute attente : on reconnaît ici le thème fameux du *Rendez-vous à Samara*), ou de Fred Bogner, le pitoyable employé de l'Archevêché qui promène sa lassitude dans une ville où le Syndicat des Droguistes conduit une grotesque sarabande publicitaire, sans parvenir ni à abandonner sa femme et ses enfants, ni à les rejoindre, « mort parmi les vivants »... nous avons toujours affaire au même héros : cet homme dépossédé, vis-à-vis de qui les questions de justice ou d'injustice, de culpabilité ou

(5) *Rentrez chez vous*, Bogner (Und sagte kein einziges Wort) traduit par André Starcky, aux Editions du Seuil.

(6) *Le train était à l'heure* (Der Zug war pünktlich), traduit par Colette Audry, aux Editions Denoël.

d'innocence perdent tout sens. *Lazare parmi nous* : un revenant, celui qui retourne mais qui ne vient de nulle part et va n'importe où.

De là, ce suintement verbal où hommes et choses se confondent : les mots coulent, timidement mais de partout. On s'y poisse les doigts. Le monde lui-même est devenu comme humide, à demi fluide. Le drame, les événements ont disparu dans cette matière molle que la mort seule peut encore faire « prendre » (dans *Le train était à l'heure*, André n'a cessé de parler d'elle et pourtant, quand elle surgit, c'est presque à l'improviste, à la façon d'un foudroiement dont personne, ni le héros, ni le lecteur, ne saurait dire d'où il vient, ni quelle fut sa course).

A peine peut-on ici parler de « romans ». Du moins, ce qui est proprement romanesque — c'est-à-dire de l'ordre de l'événement ou de la découverte — dans ces œuvres : le décor de la ville dans *Rentrez chez vous*, *Bogner avec cette kermesse* du Syndicat des Droguistes en contrepoint à l'angoisse et aux préoccupations solitaires de Fred, la scène de bordel, trop longue et lourde d'un romantisme désuet, avec son inévitable petite putain au grand cœur qui joue des sonatines de Mozart, espionne, résistante de surcroît, dans *Le train était à l'heure* surtout, gêne, paraît surajouté. Dans l'univers de Böll, rien ne peut plus arriver, sauf la mort. Parfois la mort elle-même est hors-jeu : elle a eu lieu. Elle a épargné physiquement le héros (Fred Bogner, par exemple) mais ne l'en a pas moins atteint. Elle lui a dérobé sa vie. Il ne vit plus maintenant que de la vie des autres (comme l'Armand de Jean Cayrol, son frère lazaréen) — d'une vie anonyme. Il mène l'existence souffrante d'un apatride, d'un homme creux. Et cette souffrance seule le justifie encore : « Et je suis content de souffrir, je suis content d'être sur le point de m'écrouler, je suis heureux de souffrir éperdument parce que je peux ainsi espérer que tout me sera pardonné... ». Sa fatigue le soutient, sa souffrance le sauvera. Peut-être...

Le soldat André, Bogner sont seuls, isolés l'un par cette mort à laquelle il se sait promis, l'autre par la mort qui est derrière lui. Ils ne parlent plus pour les autres — à peine pour eux-mêmes. Ils monologuent à vide. Ils parlent leur souffrance. Entre Fred et sa femme, le dialogue n'est plus possible. Aussi Böll nous livre-t-il, chapitre par chapitre, des fragments alternés de leur double monologue. Il n'est plus ni question, ni réponse qui coïncident. Les questions s'effritent. Comme le dit Fred à propos de sa femme : « Jadis, je n'avais jamais cette crainte, je lui disais tout, comme ça me venait. Mais à présent, je n'osais plus lui poser cette question ». Et les voici rejetés à leur pérégrinations solitaires : ici, le train, là, la ville... autour : cette prolifération des

choses qui vivent seules, mais d'une vie quasi-infernale : celle des caves et des ruines. Impossible d'y pénétrer, de s'y couler et d'y trouver une sorte de repos. Dès que les héros de Böll en approchent, l'univers, plein comme un œuf, les renvoie à leur solitude, à leurs monologues et à leur souffrance.

Reste une échappatoire : Dieu. « Dieu seul semblait demeurer auprès de moi, alors que j'étais prise d'une nausée qui submergeait mon cœur, gonflait mes veines, y circulait comme mon sang, en me donnant des sueurs froides et une mortelle angoisse. Après avoir pensé, l'espace d'un éclair, à Fred, aux enfants, après avoir revu le visage de ma mère, et les petits tels que je les vois dans le miroir de l'eau, je les sentais à présent tous entraînés par cette marée, j'étais pleine d'indifférence à leur égard, seule demeurerait auprès de moi la parole : *Dieu*. « Mais le Dieu de Böll n'est pas le Pasteur supérieur de Goes. C'est un Dieu presque perdu, un Dieu que l'on risque, à tout instant, de manquer. Car ses héros suivent « une voie étroite — la voie la plus étroite que je sache, une arête de couteau ». Et ils ne connaissent pas cette voie. Ils vont dans l'obscurité, aveuglés. Chrétiens, sans doute, mais presque malgré eux : des Christ qui auraient oublié jusqu'à leur origine divine. Seul, Heinrich Böll témoigne, pour eux, pour leur mission. Il en fait les acteurs inconscients d'une moderne Passion, la preuve, par l'absurde, de la Toute-Puissance de Dieu et de sa Grâce (comme Graham Greene, certes, mais combien Böll est moins convenu que celui-ci, combien il court plus profondément le risque de se perdre, plus engagé que lui dans une vie vécue sur le plan de l'existence).

Et, peut-être, faut-il chercher là ce qui, parfois, nous irrite dans les romans d'Heinrich Böll : cette façon de faire tourner, je ne dis pas le mal mais la misère à la gloire de Dieu (et du romancier, son représentant sur terre), cette tentation du « salut » (ou de la mort). Cette soudaine négation du monde. Comme si Heinrich Böll, à la fin, reculait devant la tâche qui, plus que d'aucun autre écrivain allemand, pourrait être la sienne : celle d'une reconquête des choses, l'homme reprenant pouvoir sur elles, les déchiffrant quand ce ne serait que pour y reconnaître les signes de son Destin. La tentation est forte de choisir l'imaginaire de préférence à la réalité, les morts plutôt que les vivants. « Et j'éprouvais de l'ennui à retourner chez les vivants — tu ne sais pas ce que la plupart des vivants sont ennuyeux, les morts, eux, sont splendides ». Paroles qui, pour ambiguës qu'elles soient (étant l'expression de ce que Bogner à la fois éprouve, redoute et combat en lui) rendent assez bien compte de la situation de la plupart des écrivains allemands contemporains, partagés entre la peur d'une Apocalypse et son souvenir, le mépris

de la réalité (d'une réalité brute, non interprétée) et son regret, le refus de l'Histoire et sa nostalgie, le dur travail de la naissance et le consentement à la mort.

Autour de ces thèmes, justement, s'ordonnent les deux autobiographies, pour différentes qu'elles soient, de Gottfried Benn et d'Alfred Andersch: *Double vie* (7) et *Les cerises de la liberté* (8). Livres de liquidation qui visent moins à découvrir un nouveau style de narration, accordé à une situation sans précédent, qu'à nous livrer un bilan: celui de leur auteur et de son attitude pendant les années hitlériennes.

A l'inverse des écrivains précédents Gottfried Benn n'est pas un littérateur des années 1945. Poète, déjà célèbre avant le III^e Reich, il a vécu en Allemagne sous le régime hitlérien sans rien publier à partir de 1938 après une décision de la Chambre de Littérature lui interdisant « d'exercer sa profession (celle d'écrivain, pas celle de docteur) dans les limites de la Chambre de Littérature du Reich ». *Double vie* se compose d'un texte publié en 1934 et d'un autre, plus proprement autobiographique, de 1950. Mais il s'agit, plus que d'une autobiographie, d'un portrait, ou comme Benn lui-même l'intitule, du « curriculum d'un intellectualiste ». Procès-verbal de la vie et de l'œuvre de celui qui fut, par excellence, le poète nihiliste. Gottfried Benn, lui, ne se sent pas coupable. Son texte de 1934, sans être hostile au national-socialisme, ne lui était pas favorable. Plutôt, il n'en tenait pas compte en tant que phénomène politique et l'inscrivait dans sa propre « Weltanschauung ». Car Benn prétend voir plus loin: peu lui importe la réalité, il se veut (seulement !) poète de la conscience et — comme le dirait le Malraux des *Voix du silence* — créateur de formes. « Mais tant qu'il (l'homme « ce type humain du quaternaire » sans doute « destiné à se perdre dans une métamorphose qui dépasse la pensée ») est là, il est marqué, marqué d'un signe, et d'un signe impérial: lequel ? C'est le signe de Roenne, l'irréaliste, de Pameleen, le constructeur: sa leçon dit: il n'y a pas de réalité, il y a la conscience humaine qui ne cesse de fabriquer des mondes, de les transformer, de les souffrir, de les forger intellectuellement. Cette faculté a ses degrés, surtout ses degrés préliminaires. Mais le plus haut dit: il n'y a que la pensée, la grande pensée, elle est l'éternité, elle est l'ordre du monde, elle vit d'abstraction, c'est la formule de l'art ». Gottfried Benn a donc pour seule mission

(7) *Double vie*, traduit par Alexandre Vialatte, aux Editions de Minuit.

(8) *Les cerises de la liberté*, traduit par Jean Rousset, aux Editions du Seuil.

d'élever au stade de l'art ce « paovre bougre sans formule et sans barrière vite recouvert de choses muettes quand il fait son trois-mâts dans le typhon de l'inconscient » : l'homme de notre temps, étonné et muet. Et si, dans son casernement du Bloc II, au-dessus d'une ville de l'Est, il s'indigne contre le néant dans lequel on maintient l'Allemagne, « néant saupoudré de quelques bavardages sur l'histoire, d'une culture maintenue à bas niveau et de mensonges politiques effrontés fabriqués par le gouvernement avec du sport à bon marché » il n'en demeure pas moins « paisible, à l'aise, et pouvait l'être tant était grande ma certitude d'avoir raison et de posséder la vérité en face de tous les événements à l'intérieur de la caserne que nous habitons en commun ». Dès lors, le projet même de Benn tourne court. Sa claustration (comme il l'écrit « nous vivons dans un cocon de légende » — et cela en 1944 !) apparaît comme la matérialisation de sa propre attitude intellectuelle et non comme une donnée du « monde historique », de ce monde historique où il ne voit que « soudards, profiteurs, tricheurs et braconniers », « de grosses brutes grasses et insolentes, assises en rang avec leurs concubines et leurs favoris, tandis que les victimes anonymes disparaissent dans les ténèbres où se taisent tous ceux qu'on étrangle... Non rien là qui vaut qu'on entre en lice, il n'y a pas à combattre ; laissez passer leur bulldozer. »

La vie, ainsi, n'a plus de sens que solitaire et la pratique d'une *double vie* (Benn est à la fois poète et médecin, et de cette dualité, il a fait une règle éthique, pas tellement éloignée du culte de l'*alternance* que célèbre, chez nous, Montherlant) apparaît comme le meilleur des alibis. « Je vais la vie et j'achève un poème ». Benn n'aurait-il donc jamais affaire qu'à lui-même ? Se condamnerait-il, consciemment, à ces « empires inexplicables dans lesquels il n'y a pas de victoire » ? (9)

Sans doute retrouvons-nous cette acceptation de la défaite dans *Les cerises de la liberté* d'Alfred Andersch. Mais sur un autre plan : celui de l'histoire, et cette acceptation elle-même y est remise en question par un acte, l'acte auquel Benn, dédaigneusement, s'était refusé : la désertion.

Alfred Andersch qui appartient au groupe des écrivains allemands d'après la guerre n'a eu, en écrivant ce livre, qu'un but : « décrire un instant de liberté » — nous montrer comment d'une existence placée sous le signe de l'aliénation pouvait encore jaillir cet instant de liberté, acte gratuit ou presque mais qui eut du moins pour résultat de fonder à nouveau

(9) Mais il faudrait encore parler des poèmes de Benn, de leur gravité, de leur violence froide. La « vérité » de Benn est là, non dans le salut tout intellectuel de *Double Vie*. Poèmes de la mort physiologique...

le monde, d'affirmer, ne fût-ce que passagèrement, la maîtrise de l'homme, lui faisant en quelque sorte, recommencer son histoire. Projet plus limité que celui d'une autobiographie, mais non roman, en dépit de ce que nous affirme la couverture (démentie, du reste, par la page de garde). Plutôt, Alfred Andersch a essayé de considérer sa vie (ou celle d'un autre mais qui lui est infiniment proche), sous un angle particulier : par rapport à un acte — sa désertion, sur la fin de la guerre, en Italie — à la manière, un peu, du Michel Leiris de *L'âge d'homme*. Et ce fut pour se rendre compte que cet acte ne pouvait être compris que par rapport à toute sa vie, qu'il l'engageait profondément, lui et son époque, et être ainsi amené à composer un véritable « essai sur moi-même », sur ses propres valeurs, éprouvées et sauvées dans cette désertion.

Alfred Andersch part de la constatation de son double échec : sur le plan de l'histoire (membre du Parti Communiste, il a assisté, passivement, au triomphe du nazisme) et sur le plan de l'art. Ni dans l'une ni dans l'autre de ces activités, il n'a réussi à s'engager complètement : toutes deux ne furent que des tentatives d'évasion, l'action politique une façon de se sauver de la fascination qu'exerçait sur lui son père, l'art, une « diversion », et « le prix que j'eus à payer pour cette émigration hors de l'histoire fut élevé ; plus élevé encore que celui que j'avais dû payer lorsque je vivais avec le Parti Communiste dans l'histoire ». Allait-il donc se perdre dans l'oubli, « un oubli si complet qu'on peut fêter, devant les glacis émaillés de Tiepolo, la redécouverte de son âme », et répondre « à l'Etat totalitaire par la totale introversion » ? Plus de dix ans, Alfred Andersch vit « dans son âme comme dans une île, installé sur un siège de W.-C. ».

C'est au moment où le Destin risque de s'appesantir le plus lourdement sur lui — jusqu'à le conduire à la mort — pendant la retraite allemande en Italie, qu'il va rompre le « charme » : redécouvrir sa liberté, car « on n'est pas libre pendant qu'on lutte contre le destin. On n'est jamais libre si ce n'est dans les instants où on se laisse tomber hors du destin ». Contre l'Apocalypse, Alfred Andersch choisit les « cerises de la liberté », « ces cerises de l'abandon, cerises du déserteur » que, sitôt son acte accompli, il mange par poignées. Des cerises fraîches et âcres. Et cet acte, loin de le couper du monde, l'y réintroduit. Acte historique en ce qu'il signifie non le refus de l'histoire, mais la négation violente, sur le plan de la praxis, d'une histoire. A partir de lui — on le comprend sans que Andersch nous l'explique, — les contradictions et la fausse solitude dans laquelle il s'enfermait rompues par une contradiction majeure et une solitude parfaite (quand elles n'auraient duré qu'un instant), il pourra recommencer à vivre et à écrire. Il fait retour à la réalité.

Son livre est ce retour. Sa forme même l'indique, à laquelle on pourrait appliquer cette phrase qui sert à Andersch pour caractériser Herzfeld: « une doctrine (mettons ici: un style) classique, exposée par un romantique, qui ne la professait pas sans souffrir, mais qui l'appliquait douloureusement contre lui-même ».

Et peut-être est-ce dans cet équilibre ambigu, dans une perpétuelle et presque invisible oscillation entre une culpabilité reconnue et une innocence revendiquée, entre la mort et la naissance, qu'il faut chercher le meilleur de cette littérature — la seule, sans doute, où le roman puisse reprendre son sens premier: témoigner à la fois pour l'homme et pour le monde, ne fût-ce qu'en célébrant leur différence.

BERNARD DORT.

LES ARTS

LA PEINTURE ROMAINE

Imaginons que disparaissent tous les tableaux des peintres de Manet à Lautrec, par exemple, et qu'il ne reste plus à nos descendants, pour se faire une opinion de la peinture impressionniste, que le livre d'un critique réputé, racontant la vie de Manet et de Van Gogh et décrivant le *Moulin de la Galette*, les *Tournesols* ou la *Sainte-Victoire*. Voilà pourtant notre situation vis-à-vis de la peinture grecque.

Toutes les œuvres en sont perdues, et nous n'avons plus que le livre de Pline, avec ses renseignements incontrôlables sur les grands maîtres de la peinture grecque et sur leurs tableaux. Heureusement la peinture romaine nous est parfaitement connue. Cette connaissance est due, il faut bien le dire, à une circonstance fortuite, l'éruption du Vésuve, de 79 après J.-C., qui ensevelit sous la lave et la cendre les maisons — et leurs peintures murales — de Pompeï, d'Herculanum et de Stabies. A l'exception de quelques œuvres de peintres officiels découvertes à Rome, comme les célèbres *Noces Aldebrandines*, nous ne possédons que la « collection », il est vrai très abondante, des trois villes détruites. Mais quelle est la valeur de cette collection ? On pourrait, sur ce sujet, faire quelques réserves. Car enfin ces trois villes, du reste d'importance différente, sont le choix du hasard. Imaginons que, de toute notre peinture contemporaine, nos descendants connaissent seulement les décorations de toutes sortes ornant les murs de trois villes de province, comme Bordeaux, Périgueux et La Rochelle. Auraient-ils une idée juste de Matisse ou de Picasso ? Alors surtout qu'il s'agit de peintures murales, c'est-à-dire de décorations de salles, allant de l'œuvre commandée à un artiste réputé à ce qui serait aujourd'hui le papier-peint de l'artisan. N'oublions pas aussi que les murs dégagés au cours des fouilles sont indifféremment ceux des luxueuses villas des patriciens et ceux des nouveaux riches ou des bourgeois et ceux des auberges. Que de goûts — et de mauvais goûts — différents

ont pu présider à leur décoration ! Nous y gagnons du moins un échantillonnage complet. Dans ce vrac, où l'on trouve pêle-mêle le mur du « bistrot » gauchement peint de scènes de genre, la peinture publicitaire d'une fabrique, et l'alcôve d'un amateur d'art, ornée par le peintre à la mode, on distingue immédiatement deux courants : le premier est une imitation servile de l'art hellénistique tandis que l'autre plus libre, plus rude et plus expressif, conserve des caractères typiquement latins. Peinture rigide et académisante, d'une part et peinture de sève et de verve populaire, de l'autre.

Je dois au livre récemment paru de Skira de m'avoir révélé les « primitifs » de la peinture romaine, je veux dire les œuvres des artistes italiotes — Samnites, Lucaniens, Apuliens — peintures funéraires découvertes dans des tombes qui s'échelonnent du v^e siècle au iii^e siècle, avant J.-C. Cet art pré-romain révèle une double influence grecque et étrusque, mais avec une franchise et une noblesse, une sorte d'intensité bien particulières. Dans des tons puissants et calmes, jaune, rouge, noir et blanc, qui sont ceux mêmes de la terre, la fresque de Ruvo déroule une danse funèbre de femmes dans un extraordinaire rythme double de couleurs et de dessin, tandis que la porteuse d'offrande de la tombe de Paestum mêle je ne sais quelle robustesse savoureuse à une grâce souveraine. On regrette que l'ouvrage de Skira ne donne que cinq reproductions, très belles il est vrai, de cette peinture italiote : on trouve en elle toutes les qualités du dessin grec, et aussi la vigueur de l'inspiration étrusque, ses teintes uniformes et graves.

Mais le but principal de l'ouvrage, c'est de présenter la peinture romaine qui se développa à Rome et en Campanie du i^{er} siècle avant J.-C., jusqu'à l'ensevelissement des trois villes de la région de Naples. Période de près de deux siècles, peinture non pas vouée au décor funéraire des tombeaux, comme la peinture étrusque et la peinture italiote, mais liée au contraire à la vie, décorant les palais, les villas, les maisons et les rues.

Regrettons ce « manque » de deux siècles qui sépare la peinture pré-romaine de Paestum et de Cumès de celle de Rome à l'époque d'Auguste. Il nous empêche de suivre l'évolution d'un art que nous allons retrouver, à la sortie de ce « tunnel » de nos connaissances, complètement transformé dans ses caractères. Tous les traits d'originalité que nous avons admiré en Italie Méridionale se sont estompés — une espèce d'usure a gagné la peinture, une espèce de froideur et d'indifférence en marque les sujets, et par dessus tout une pompe systématique s'est abattue sur elle. Que s'est-il passé, quel facteur est venu en fausser le développement normal ? On a l'impression qu'elle saute de sa jeunesse et de sa force à la vieillesse et à la solennité.

C'est que, justement, elle a pris la vieillesse d'une *autre* peinture: la conquête de la Méditerranée orientale et de ses grands centres de civilisation grecque a mis les Romains en présence de la peinture néo-classique de l'hellénisme décadent; c'est cette peinture qui, comme les cultes orientaux, devint à la mode à Rome. Il semble même qu'elle y reprit quelque vigueur, au contact d'une part des peintres latins locaux et d'autre part d'un public avide et bon client, sinon connaisseur. La preuve du peu de goût de ce public résulte des faits que l'on trouve plusieurs répliques d'un même tableau dans diverses villas de riches campaniens; que le propriétaire de la « Maison du Faune » faisait copier en mosaïque l'un des chefs-d'œuvre grecs du IV^e siècle, la *Bataille d'Alexandre*; que d'une façon générale, à peu d'exceptions près, les peintures murales romaines reproduisent des sujets écoulés et sont des copies, avec des variantes souvent malheureuses, des plus célèbres tableaux classiques grecs. Or des amateurs qui ornent leurs demeures de copies ou d'œuvres absolument conventionnelles ne sont pas des connaisseurs: que penserait-on de quelqu'un qui commanderait, pour décorer son salon, une copie de la *Joconde* et un sujet imité de l'*Embarquement pour Cythère* ?

Du moins cette peinture peut-elle nous donner une idée de la peinture classique grecque disparue ? Je ne le pense pas. Se ferait-on une idée valable de Raphaël ou de Titien copiés par Bouguereau — mettons même par Puvis de Chavannes ou Eugène Carrière ? Certains auteurs se sont pourtant acharnés à cette vaine démonstration, attentifs à identifier les tableaux dont les sujets sont décrits par Pline mais sans réaction critique devant la fadeur de ces copies.

Il y a cependant, dans l'ouvrage de Skira, deux œuvres originales d'artistes grecs tardifs, les peintures de la maison de la Farnésine, signées Seleukos, et les « Joueuses d'osselets » d'Alexandre l'Athénien. On y reconnaît tout de suite une main plus légère que celle des artistes romains, un charme direct, et cette sveltesse, et cette réussite de dessin à la Lautrec (1).

La grande tare de la peinture romaine est qu'elle ne donne jamais, même dans ses chefs-d'œuvre, l'impression de l'originalité. Elle a toujours un côté décoratif — salle à manger ou boudoir — qui l'enferme dans la convention et

(1) Tout n'est pas perdu de la peinture grecque, je pense aux merveilleuses esquisses des vases lecythes blancs, du « peintre d'Achille » ou du « Maître des roseaux ». Depuis les peintures des vases de l'époque géométrique jusqu'aux œuvres hellénistiques, ne pourrait-on pas consacrer un volume des « Grands siècles de la Peinture » à la peinture grecque ? D'autant plus que l'on pourrait y joindre la peinture crétoise et mycénienne. Et si Albert Skira ajoutait, aux volumes sur la Peinture Etrusque, paru, et sur la Peinture Egyptienne, annoncé, un volume sur la Peinture Préhistorique, nous aurions le panorama le plus complet de la peinture antique.

dans l'académisme. Pompéïsme n'est pas loin de signifier, dans de nombreux cas, pompiérisme. Il s'agit d'une peinture d'imitation, sans inspiration propre, affaiblie et figée, presque chloroformée par l'académisme grec. C'est une peinture d'importation, une peinture *internationale*, comme le fut la peinture flamande à la fin du xv^e siècle (mêmes formules esthétiques à la fin du monde antique comme à la fin du moyen-âge).

Il ne faut pourtant pas être injuste. Le volume de Skira nous confirme la beauté des peintures de la Villa des Mystères, alliant une indiscutable qualité plastique à je ne sais quelle intensité dramatique de la couleur. Et les deux figures féminines provenant de Stabies, actuellement au musée de Naples, la « Primavera » et la « Diane » sont la grâce et le charme même.

Mais nous devons chercher ailleurs le véritable génie romain. Au hasard des reproductions, souvent parmi les simples artisans, presque de « peintres du dimanche », nous découvrons le vieux fond pictural étrusque et italiote qui ressort, et, avec lui, les vrais caractères de la race qui mèneront encore la main des grands peintres italiens du xvi^e au xviii^e siècle. L'exagération du relief et des mouvements des œuvres de la Basilique d'Herculanum ou de la Villa de Boscoréale n'annonce-t-elle pas les personnages de Michel-Ange ? Et, ici et là, dans le « Cheval de Troie », le « Sacrifice à Dyonisos » ou les trois paysages du musée de Naples, dans les peintures de la maison de Julia Félix, ne trouve-t-on pas l'harmonie élégante d'un Tiepolo, ou la nervosité, la vive exubérance, la lumière dorée et même la propre façon de dessiner avec la couleur de Guardi ?

Ainsi, et paradoxalement, pourrait-on dire, le livre de Skira est une démonstration. Il y a une peinture romaine, et dont la place, dans ce musée imaginaire que constitue la collection des « Grands siècles de la peinture », n'est point usurpée.

PIERRE GUERRE.

La Peinture Romaine, texte par Amédéo Maiuri, directeur des Musée d'Art Antique et des Fouilles en Campanie, 84 planches en couleurs, A. Skira, éditeur.

PLAISIR AU POEME

HOMMAGE A SUPERVIELLE

S'il y a un domaine où, malgré les apparences, tout n'a pas été dit *depuis qu'il y a des hommes et qui pensent*, c'est bien celui de la poésie, — si l'on accepte que la poésie soit toute la partie du langage où les hommes essaient d'exprimer, de traduire et de communiquer, de conserver surtout peut-être, non pas des notions, mais des émotions (des émotions pour des notions, pour des paysages et des idées, pour des situations et des problèmes, pour des souvenirs, des projets, des événements non séparés de leur couleur émotionnelle en nous).

Qu'on réfléchisse à ce fait seulement, qu'en dépit de la masse de poésie érotique grecque et romaine ou biblique, — ou à cause d'elle, — nous n'avons probablement pas de poésie française digne de ce nom sur l'union charnelle du couple.. C'est-à-dire sur les moments brefs et capitaux de la vie, d'où viennent les émotions toutes puissantes qui donnent au couple, sinon toute la teneur de son accord, au moins sûrement toute sa possibilité d'abord, et toute sa couleur.

Comme l'homme et la femme ont aussi besoin que ces émotions capitales et difficiles à dire soient conservées quelque part, accessibles, aisément retrouvables, il a fallu que ce besoin soit contenté par mille moyens détournés ou maladroits. L'érotisme ordinaire et la pornographie, s'ils sont nés pour des raisons historiquement très différentes, ne survivent peut-être en grande partie que comme balbutiements pauvres, comme succédanés pitoyables d'une poésie de la bonne santé charnelle, qui nous manque encore.

Celle-ci a tenté de naître chaque fois que la poésie elle-même, redevenue combative, échappait aux suavités formelles qui la menacent périodiquement, et, comme on dit, posait de nouveau sur le sol de la réalité son pied nu. Chez

les Préclassiques, en dépit des meilleures intentions du monde, elle est tout de suite libertinage, chez André Chénier, — relisons seulement *La lampe*, — elle est une traduction de tableaux de Boucher, de Fragonard en vers, grise et froide. Le romantisme, avec ses corollaires de religiosité spiritualisée, la comprimera : sous-jacente, elle ne sortira pas du *Carnet grec* où Vigny note un peu laborieusement la comptabilité de ses prouesses érotiques, en grec ; elle ne percera chez Hugo lui-même qu'en érotisme traditionnel, dans le genre du titre *Nivea sed non frigida*. (Un seul vers peut-être chez Hugo, dans *Tristesse d'Olympio*, laisse apercevoir la tentation de nommer cette bonne santé, vers toujours lu dans nos classes, et sur lequel ont passé sans y songer des générations de professeurs et de bacheliers, ce qui suffit à marquer combien peu transparente est son allusion : « Nos *chambres* de feuillage en halliers sont changées », dit Olympio. Vers unique comme celui de Vigny : « Si ton beau front rougit de passer dans les songes... ». Vers qui touchent aux réalités de la vie charnelle, au lieu de s'enfermer dans ces tonnes d'images *visuelles* qui sont les succédanés de la poésie charnelle).

Après eux, qui nommer ? La scène du banc du fond du jardin, dans *Madame Bovary*, va devenir le prototype d'un tableau de genre dans la littérature romanesque, où prennent la parole des écrivains déjà trop vieux sans doute, et surtout des écrivains qui ne peuvent pas parler de la bonne santé charnelle parce qu'ils ne l'ont pas. Tous les mutilés de cette vie charnelle ont tenu des plumes étincelantes, et confessent à longueur d'analyses leurs mutilations, plus qu'autre chose. Je pense aux définitions ignobles de Jules Romains, aux pages sadiquement souillantes d'avance, écrites dans les années du vieillissement morose et libidineux ; je pense aux écrivains obsédés de salive et d'urine, et qui croient parler de la vie charnelle alors qu'ils étalent, aussi cliniquement que les malades à Sainte-Anne, des maladies personnelles.

Il y a Pierre Louys, *Aphrodite* et *Psyché*, *Les chansons de Bilitis* et les *Aventures du Roi Pausole* ; ensemble très lu même aujourd'hui, mais où je ne consens à voir qu'une tentative, et manquée. L'attitude de Pierre Louys, au regard des thèmes de la vie charnelle, est encore une attitude polémique, celle d'un fils de Flaubert qui veut surtout scandaliser le bourgeois : l'hymne que l'esclave d'Aphrodite chante à la gloire du sexe est un morceau de bravoure provocant ; les *Chansons de Bilitis* sont une réédition des *Femmes damnées* de Baudelaire, une revanche prise à la barbe des juges. Dans *Psyché*, la chanson charnelle aboutit à des préciosités sophistiquées qui font du livre un véritable pendant d'*A rebours*, un supplément sexuel à la vie de Des Esseintes. Pierre Louys appartient, malgré tout son hellénisme de surface, à ces décadents fin-de-siècle qui, de Verlaine au

brave Albert Samain lui-même, se sont tous un peu sérieusement pris pour de petits Sardanapales.

Et Whitman ? Il faut le mettre à sa place, entre les quelques grands précurseurs ici. Mais précurseur uniquement, parce que lui-même, en dépit de son énorme santé, c'est une littérature polémique, agressivement contre-puritaine, que lui dicte la vie charnelle. A quoi peut nous servir aujourd'hui qu'un poète ait pu nommer « le rigide coudre masculin », que, dans un vers, il ait juré « par ses testicules » ? Le grand fragment des *Enfants d'Adam* (« Des rivières emprisonnées qui me font mal »...), avec des moments riches, mais de la rhétorique tâtonnante aussi, ce vocabulaire insuffisant d'orages, de sexes, d'étreintes, d'enlacements, — n'est quand même qu'un grand discours éloquent. Proclamation très belle, point de départ de beaucoup de poètes ultérieurs, plus qu'un poème de l'union charnelle.

Tous ceux qui suivront lui doivent quelque chose. A commencer par le surréalisme, qui ne sort pas souvent, sur ce point, de la littérature agressive et freudienne, — excepté quelques pages d'Eluard, et de René Char.

Après eux, des poètes plus jeunes tournent avec insistance autour de ces grands thèmes, ils sentent qu'il faut reprendre à l'érotisme banal, à la pornographie, distinguée ou non, ces territoires profanés. Ils cherchent, en face de la littérature à sensation sur les sexualités malades, — qui règne dans les romans quasi de bout en bout, — l'expression d'une bonne santé de jeunes et de poètes. Pour n'en citer que trois, connus de nos lecteurs, il s'en est fallu d'un rien, d'un peu de sobriété dominant l'intempérance verbale d'un premier jet, pour que *Le Nu aux fleurs*, de Jacques Duperray, ne soit un chef-d'œuvre. Il s'en faut de peu que, dans *L'Ordinaire amour*, Gabriel Cousin n'ait trouvé pour écrire *L'acte*, le naturel et le bonheur avec lequel il écrit *La naissance*.. Il s'en faut de peu que, dans *Préface à l'amour*, Jean Malrieu n'ait écrit deux ou trois des poèmes que nous attendions : *Avec ton désir*, et *Naturelle*, et *Tresse noire*, contiennent ces chefs-d'œuvre, obscurcis de vieilles images parasites, de vieilles facilités, de longueurs.

C'est à eux que je dédie la lecture, à côté des éclats de voix whitmaniens qui risquent de les fourvoyer, de ce poème inaperçu de Supervielle. Il enseigne.

LE DESIR

Quand les yeux du désir, plus sévères qu'un juge, vous disent
Que l'âme demeure effrayée d'approcher,
Par le corps aveugle qui la repousse et s'en va tout seul
Hors de ses draps comme un frère somnambule,
Quand le sang coule plus sombre hors de ses secrètes
 montagnes,
Que le corps jusqu'aux cheveux n'est qu'une grande main
Tâtonnante, même en plein jour... inhumaine,
Mais il est un autre corps,
Voici l'autre somnambule,
Ce sont deux têtes qui bourdonnent maintenant et se
 rapprochent,
Des torses nus sans mémoire cherchent à se comprendre dans
 l'ombre,
Et la muette de soie s'exprime par la plus grande douceur
Jusqu'au moment où les êtres
Sont déposés interdits sur des rivages différents.
Alors l'âme se retrouve dans le corps sans savoir comment,
Et ils s'éloignent réconciliés, en se demandant des
 nouvelles. (2)

Pas une image *visuelle* dans ce texte ; c'est-à-dire, ici, pas une image intellectuelle, fille d'autres images déjà lues ; rien que des touches tactiles. Rien que des vérités charnelles directes, des découvertes sensorielles exprimées du premier coup dans une langue immaculée, d'une *moralité* inouïe. (Une seule tache verbale à mon gré : *la muette de soie qui s'exprime par la plus grande douceur* est une préciosité d'époque, une cheville littéraire, une image-fille née de la mode Lautréamont des *pouples au regard de soie, des sexes de soie*. C'est un vers de journal de modes, qui bouche la place d'un autre vers absent, peut-être introuvable).

Il faut que les poètes qui veulent nous récrire un *Cantique des cantiques* écoutent attentivement le poème de Supervielle. Ces quelques vers du *Désir* sont impréissables, et devraient rendre impossibles désormais certaines facilités littéraires; ils font partie de l'anthologie la plus sévère qu'on puisse imaginer de la poésie de notre demi-vingtième siècle.

GEORGES MOUNIN.

(2) Dans *Les Amis Inconnus*, N.R.F., 1934.

PROBLEMES DU CINEMA

GRISBI ET RÉALITÉ

Les problèmes ne sont pas toujours engendrés par les grandes œuvres, qui ont plutôt pour effet de résoudre les problèmes en les supprimant. Quand l'évidence du génie créateur s'impose, il n'y a plus de problèmes. Au contraire on voit les œuvres de faible portée susciter dans notre esprit mille questions problématiques. Ainsi le théâtre de Diderot, bien davantage que celui de Racine. De même au cinéma. J'ai parfois dit déjà, en parlant d'ouvrages et d'auteurs du premier rang, de Chaplin par exemple, qu'avec de tels films il n'y avait plus de problème. Par contre le film récent de M. Becker, *Touchez pas au grisbi*, m'a paru merveilleusement propre à en soulever plusieurs.

On connaît le roman de M. Simonin, dont le film est une adaptation cinématographique à laquelle l'écrivain lui-même a collaboré. Les deux traits originaux du livre étaient, si je ne me trompe, d'une part son langage, d'autre part la mentalité de son héros. Le langage, c'était l'argot dont usent, paraît-il, les gangsters parisiens, du moins à notre époque, car on sait que l'argot, ou mieux que les argots évoluent très vite : ils sont soumis à une espèce de mode, comme tous les langages d'initiés. Or, de ce langage, il ne reste rien dans le film. J'entends bien que l'on a craint que le grand public ne le comprit pas. Mais voici bien un premier problème, celui de la transformation profonde qu'une œuvre peut subir en passant d'un moyen d'expression à un autre, problème qui se double ici de celui que pose l'aveu de l'auteur de l'œuvre originale, qui a renoncé à un de ses attraits spécifiques. Le langage, ce n'est pas rien... Imaginons, toutes proportions gardées, Racine consentant à une version de *Bérénice* en prose...

Quant à la mentalité du héros, elle frappait, dans le livre, par ses aspirations aux vertus domestiques et bourgeoises, ce qui était pour surprendre agréablement chez un gangster habile dans le manœuvrement des mitraillettes, et chez ses acolytes. Lui, ne pensait qu'à prendre sa retraite dans un

confortable logis; un autre ne rêvait, poétiquement, que de créer un élevage de truites avec le fruit de ses vols et crimes.

Le cinéaste a bien vu le parti qu'on pouvait tirer de ce paradoxe. Si bien qu'on ne voit plus que lui, et les cintres perfectionnés où le gangster dispose avec soin ses vestons, et les économies parcimonieuses, ayant volé des tonnes d'or, qu'il fait sur les soucoupes. Ambitionnant de peindre le milieu des gangsters, « le milieu », comme on dit, le cinéaste en arrive à peindre, ou caricaturer, les vertus bourgeoises ! Et comme une pudeur en entraîne une autre, les filles galantes se muent en simples danseuses de cabaret, les chambres de passes et leurs miroirs se muent en honnêtes chambres à coucher où l'indispensable touche de stupre n'est gentiment donnée que par un nu de Henner... Il faut bien cependant que gangstérisme se passe, et cela nous vaut une poursuite automobile avec incendie de voitures. Mais ici encore la morale reprend ses droits : non seulement le mauvais gangster est incinéré, mais aussi le trésor avec lui, et le bon larron n'aura plus qu'à prendre une modeste retraite, bien méritée, avec la consolation des doux yeux d'une brave fille.

Et les problèmes foisonnent, celui de la fin heureuse, celui du réalisme et de l'idéalisme, celui du châtement réservé aux pécheurs endurcis et de l'indulgence acquise aux ouvriers de la onzième heure, celui de la pudeur et du naturalisme, etc... Et par dessus tout, celui des pouvoirs exemplaires du cinéma.

Le film dont je parle est interdit aux « moins de seize ans ». Quoi ? Une histoire si fortement fondée sur l'éloge des vertus sacrées, le respect de l'argent, l'économie, le bon sens, l'ordre, et l'appétit entre tous respectable de la retraite après une vie de labeur ! Je ne crois pas que rien soit plus propre à dégoûter du gangstérisme les J. 3 en mal de révolte contre la société.

Et voilà qui nous mène tout droit au problème de la censure. Que la censure soit abominable en tout cas, c'est ce que pensent tous les esprits libres. Qu'elle s'exerce absurdement, c'est l'évidence, quand on la voit frapper des œuvres inoffensives mais voyantes, tout en tolérant des ordures mais déguisées.

C'est que le cinéma inspire à la censure une sorte de terreur. On pourrait croire que si elle le persécute, alors qu'elle ménage le théâtre et ignore la poésie, c'est parce que le cinéma possède un immense pouvoir de publicité. A mon sens, il n'en est rien. La raison en est dans la nature même du cinéma, et c'est ici que nous touchons un problème fondamental. Jusqu'à nouvel ordre, aux yeux de la censure comme aux

yeux du grand public, le cinéma est un art du réel, que dis-je ? Il est la réalité même. Ce qui est tolérable dans une fiction n'est pas supportable en vérité. Le crime, dans un poème, dans un roman, au théâtre, n'est jamais tenu pour vrai ; dans un livre on imagine seulement la mort ; au théâtre on la voit, certes, mais on n'y croit pas davantage, et, le personnage mort, l'acteur ressuscite aussitôt pour saluer les spectateurs. Au cinéma, tout est vrai, les morts sont froids, et les têtes tombent « pour de bon », comme aux exécutions capitales, dont précisément la publicité est interdite... Touchez pas au réel !

GABRIEL AUDISIO.

LITTERATURE**HAMLET OU LES PERSONNAGES DU FILS**, par JEAN PARIS
(Edit. du Seuil).

Victor Hugo le constatait déjà : « Hamlet fait au-dessous de lui un autre Hamlet ; il tue Polonius, père de Laertes, et voilà Laertes vis-à-vis de lui dans la même situation que lui-même vis-à-vis de Claudius. Il y a deux pères à venger. Il pourrait y avoir deux spectres ». C'était expliquer la présence de Laertes au cœur même du drame, l'y intégrer. Restait encore celle de Fortinbras, plus inopinée et partant, plus essentielle. Aussi Jean Paris remarque-t-il : « Prenons garde à cette trinité : ces trois fils sont fils d'assassinés — Hamlet, fils de Hamlet, assassiné par Claudius ; Laertes, fils de Polonius, assassiné par Hamlet fils ; Fortinbras, fils de Fortinbras, assassiné par Hamlet père — et tous trois habités d'un devoir identique : venger ce père mort sur la personne du meurtrier ou de qui peut en tenir lieu.

Et Jean Paris de nous proposer une analyse d'*Hamlet*, presque un commentaire, ligne à ligne ; de nous montrer, texte en main, qu'*Hamlet* n'est pas ce drame à éclipses du malheureux prince Hamlet, ouvert à toutes les interprétations, littéraires ou théâtrales, un drame romantique avant la lettre, mais une tragédie de l'avènement, de l'expiation et du triomphe de la légitimité bafouée. Une action qui se jouerait sur trois plans et où Hamlet représenterait la conscience (« ne pouvoir être sans se nier »), Laertes, l'action, mais l'action malheureuse et Fortinbras la réussite — trois avatars d'un seul et même personnage : celui du Fils coupable à quelque degré de la mort du Père.

Ainsi Jean Paris replace-t-il *Hamlet* dans une structure solide et à tous moments significative : celle du mythe (dont il nous décrit toutes les incarnations au cours du drame, les figures dans lesquelles il s'inscrit pour se trouver accompli seulement au dénouement). Mieux, il le ramène à l'histoire : à cette époque élisabéthaine où Moyen Age et Renaissance se combattent encore, l'une à l'autre, comme le Fils au Père. Et plus même que d'*Hamlet*, c'est notre interprétation de tout le théâtre shakespearien qui, peut-être, s'en trouve renouvelée. Jean Paris l'a senti, qui consacre la seconde partie de son essai à nous démontrer que « pour comprendre Shakespeare, il faut partir de son dessein de mettre en scène bien moins des êtres que des forces » et qui, l'opposant à Racine, à ce théâtre où « la relation tragique est celle d'un homme à tel homme » et où « l'action, ses causes et ses effets, procèdent des seuls personnages », définit le théâtre de Shakespeare comme « métaphysique et dont, outre Shakespeare, *Le Livre de Job* ou le prologue de *Faust* forment l'idée ». « Les rapports de puissance entre des forces cosmiques » constitueraient donc l'assise du drame shakespearien et la notion même de personnages (qui répondraient alors moins « aux lois de la psychologie qu'à celles de la physique ») s'en trouverait modifiée de fond en comble. Mais, peut-être, est-ce aller trop loin — céder à un trop rigoureux besoin de systématisation — et passer sous silence ce qui continue à faire la grandeur du théâtre shakespearien : d'être le lieu d'un drame qui naît de l'opposition des personnages, définis selon la psychologie classique, et

de ces forces cosmiques — un théâtre où la liberté des héros et leur fatalité se contestent perpétuellement sous le regard et l'attention du spectateur à la fois sollicité par l'une et par l'autre sans jamais connaître d'autre repos que dans la mort ou dans l'au-delà de ses derniers drames.

BERNARD DORT.

VITA NOVA, par DANTE ALIGHIERI (Traduction nouvelle, avec Introduction, Notes et Appendices, par ANDRÉ PÉZARD) (*Collection Unesco d'œuvres représentatives, Editions Nagel, Paris, 1953*).

Il s'agit du troisième volume de la Série italienne de cette collection. Le premier est *La Science Nouvelle*, de Vico ; le second *Léonard de Vinci* (par lui-même), textes choisis, présentés, traduits par André Chastel. On annonce ensuite les *Œuvres choisies* de Guichardin.

L'introduction d'André Pézard fait le point sur les problèmes soulevés par le *libello* dantesque. Est-ce les mémoires de sa jeunesse qu'annonce le titre : *Vie nouvelle* ? Est-ce un nouvel art d'aimer, la *vita nova d'amore* que prétendait Villani, l'ami de Dante ? Est-ce un nouvel art d'écrire, l'art poétique d'un *dolce stil nuovo* sur l'existence duquel, à force de l'analyser, les spécialistes ont cessé d'être d'accord ? Est-ce une espèce de traité mystique (Aroux disait même : hérétique) ? André Pézard expose et discute avec beaucoup de netteté chacune de ces hypothèses, et soumet la sienne à la fin : la *vita nova* n'est pas « un manifeste annonçant la fondation d'une école, il s'agit d'une révolution personnelle, d'une réforme intérieure, à la fois intellectuelle et sentimentale, qui donne à l'amour la parfaite liesse franciscaine ». Dante a découvert que l'« amour, ce n'est pas d'être aimé, mais d'aimer », et d'autre part que l'amour est la clé de tout art : « *I mi son un che quando amor mi spira noto* », dit Dante ; et Pézard a traduit : « Je suis le poète qui aime de toute son âme, pour pouvoir écrire ; et j'écris seulement pour dire ce que j'aime ». « On observera, poursuit-il, le présent, *noto* (je note), employé par Dante en sa profession de foi. Nous sommes en pleine *Comédie* ; le présent serait étrange, s'il devait strictement rendre compte de ce que Dante écrivait jadis, au temps des *nove rime* ».

Cette introduction, comme les Notes et les Appendices, a la richesse universitaire qui fait d'André Pézard un des rarissimes italianisants français qui puissent discuter sans infériorité avec les spécialistes italiens, leur proposer quelquefois même des solutions dignes de prendre place dans leur histoire littéraire (en regard de cette solide mise au point critique opérée par André Pézard à l'endroit de son sujet, déplorons la banalité, la médiocrité de l'*Introduction* de Fausto Nicolini à la *Vie Nouvelle* de Vico dans la même collection : tissu de petits faits biographiques bout à bout, sans aucun éclairage critique, sans aucune orientation ; quant à la *Présentation* par Benedetto Croce, c'est une présentation non de Vico, mais de Fausto Nicolini, un prospectus de librairie : était-il décent de tirer du philosophe quasi nonagénaire, ces deux pages de poli-

tesse, qui ne soulignent que le déclin très naturel du vieillard à qui nous devons la *Filosofia di Giambattista Vico* ?).

Mais il faut convenir aussi de l'insatisfaction que laissent de si minutieux travaux. Nous touchons là du doigt les limites de la critique philologique, interne à l'œuvre, avec le regret d'y voir enfermée cette science d'un Pézard, dont l'acquisition représente le labeur d'une vie. Le *libello* de Dante, au terme de cette relecture, est toujours aussi « problématique » à nos yeux ; nous aurions souhaité que l'extraordinaire expérience que Pézard a des choses italiennes abrège et facilite la nôtre, à nous disciples qui suivons. Ce qui manque ici, c'est un bain d'histoire, histoire de Dante, histoire de Florence, histoire du siècle, éclairant tant de problèmes : une critique ouverte aussi sur l'extérieur de l'œuvre, une *explication* de la *Vita Nova* ; quelque chose d'analogue aux travaux de Sir Frederick Antal sur Giotto, de E. Garin ou C. Luporini sur Léonard de Vinci. Quelques allusions, par exemple, au culte marial installé par Saint Bernard, à la parfaite liesse franciscaine, entr'ouvrent ces fenêtres par où l'on aperçoit le temps qu'il faisait dehors tandis que Dante écrivait, mais insuffisamment.

La traduction, par contre, est à louer. Nulle prétention, nulle recherche d'archaïsmes biscornus, de faux tons anciens, comme on fait du faux marbre et du faux bois. Pézard a la probité de rendre Dante en bon français, sur un seul registre bien choisi. C'est une traduction de celles dont parlait Rivarol qui, quand elles traduisent un auteur, *l'expliquent*, en français d'aujourd'hui. Ce qui nous change des mignardises marotiques de tant de traducteurs de Dante, éblouis, c'est-à-dire aveuglés, par l'art exceptionnellement inspiré avec lequel Bédier récrivit Tristan et Iseult.

Resterait à dire le sentiment qu'inspire cette série italienne de la collection Unesco, qui paraît bien, dans l'esprit de ceux qui la dirigent, être la réponse au vœu émis par le P. E. N. Club, en 1953, dans son Congrès de Dublin : que l'Unesco vienne en aide, en patronnant des traductions, aux œuvres écrites dans des langues à faible diffusion. La collection dit : œuvres représentatives. Toutes les œuvres qui ont pris place dans une histoire littéraire nationale sont représentatives, le mot ne dit rien. La présence de Léonard dans la série italienne se comprend ; mais Vico, mais Guichardin, mais la *Vita Nova* même, c'est gibier de spécialistes (à moins, pour Vico comme pour Guichardin, qu'on ne se serve d'eux, par une transposition polémique, pour discuter certaines idées du vingtième siècle). Peut-on dire qu'on souhaiterait ici quelque chose de plus largement conçu, de mieux orienté vers un large public ? Est-il outrecuidant de suggérer que ce dont le public français peut avoir besoin — les spécialistes, eux, liront Guichardin, Vico, dans le texte — c'est un petit volume, comme les formats carrés de Seghers, avec une anthologie vivante de poèmes italiens depuis Dante jusqu'à Montale : il n'y en a pas en français, à côté de celles que Stock a données pour le latin, le grec, l'anglais, l'allemand ? Oui, qu'on nous donne plutôt des petits volumes comme ceux de la collection *Que sais-je ?* qui fassent clairement le point sur une question, sur un homme — comme ceux de la collection du Seuil, *Par eux-mêmes*, des anthologies maniables et bien faites — ou comme chez Seghers encore, un Leopardi bien traduit, même un Carducci, celui des *Giambi ed Epodi*, un Machiavel anthologique un peu complot qui nous change des schémas passe-partout, un

bon Galilée, un bon De Sanctis, un bon Verga. Qu'on nous donne un bon Pellico relu à la lumière des lettres de fusillés, l'Italie a les siennes, qu'a publiées la revue *Nuovi Argomenti* : Voilà de quoi nous avons besoin. La série de l'Unesco laisse craindre qu'il s'agisse moins d'un programme bien médité, répondant à des intérêts du public français, qu'un échantillonnage au petit bonheur de travaux de spécialistes actuellement prêts pour la publication.

GEORGES MOUNIN.

LE CARDINAL DE RETZ, par ALBERT BUISSON (*Plon*).

Ce portrait de Retz, portrait en pied, est assurément ressemblant comme un visage bien dessiné et dont les traits essentiels, heureusement groupés et mis en lumière s'animent, de la chaude sympathie du peintre. On ne résiste pas à Retz : le pouvoir de séduction fut d'ailleurs extraordinaire, de cet homme laid, un peu pot à tabac et d'une myopie quasi-ridicule. Et le plus extraordinaire fut peut-être que ce pouvoir résulta d'une sorte de tension d'esprit et que Paul de Gondi le *força* jusqu'à ce qu'il devienne un don naturel, un charme. Tout est en lui affaire d'intelligence et de volonté. Il s'attaque systématiquement (avec une espèce de froideur atroce...) aux plus belles femmes de son temps et devient l'heureux amant de beaucoup ; il entreprend la plus basse démagogie pour être populaire et ses chanoines, ses curés, ses ouailles se pendraient pour lui ; sa noblesse est récente, discutable même, et nul n'est plus que lui grand seigneur ; il est sceptique en amitié comme en amour et ses amis lui sont obstinément fidèles. Peut-être qu'en fin de compte Louis XIV refusa si durement de le revoir à la Cour parce qu'il avait peur des sortilèges de cet enchanteur. (Il y avait aussi, il est vrai, les anciennes relations de Retz avec les Jansénistes...). Peut-on alors parler de son échec, même s'il n'est pas devenu premier ministre ? Je crois qu'il plaçait sa réussite plus haut. Enchanteur : M. Albert Buisson écrit le mot. Il ajoute : « prince de l'intelligence ». Ce sont les qualificatifs de Satan.

Ne le poussons pas jusque là. Ce qui est sûr, c'est l'avidité de Retz, son goût de la conquête. M. Albert Buisson, qui la souligne, se demande même si sa conversion n'est pas une dernière tentative de conquête. Nous frôlions Don Juan, si Retz était beau ! Ou alors, on nous le propose : Julien Sorel. Retz aime l'action pour elle-même, et pour ce qu'elle lui livre de l'homme, qu'il poursuit et méprise en même temps. Il méprise aussi bien ses adversaires que la plupart de ses amis et son égotisme l'emporte parfois sur sa lucidité, qui est grande. « En vérité, écrit son historien, il préférerait, eût dit Pascal, la chasse à la prise ».

Et c'est très justement que M. Albert Buisson voit en lui « l'exemplaire illustration de l'esprit de son temps ». Paul de Gondi, Cardinal de Retz, est l'expression des sentiments nobiliaires de son époque et de la morale aristocratique, celle de la générosité aussi bien que de la volonté et de « l'aventure personnelle ». Morale de la lucidité en même temps que du goût du risque, qui est une certaine perte, mais qui pousse sans cesse l'être à l'extrémité de lui-même. Elle aboutit vite à un certain cynisme, étrangère à

toute sensibilité profonde et, comme dit M. Albert Buisson, à toute « profondeur intemporelle ». De sorte que Retz était trop « noble de son temps » pour conduire une politique féconde. Pas plus que chez ses pairs, les grands turbulents de la Fronde, il n'y a en lui unité de conduite, ou de principe. Dans le sens le plus étroit du mot, ces grands conspirateurs étaient des réactionnaires.

Retz est un de ceux avec lesquels on n'en finirait pas et l'un des grands mérites du portrait qu'en trace M. Albert Buisson est de nous laisser deviner des prolongements qu'il indique à peine. Car ce portrait a quelque chose d'une épure. Le livre est passionnant et il nous laisse sur notre soif. On l'aurait voulu plus fouillé encore, plus chargé même et, pour tout dire, plus *long*. A juste titre, M. Albert Buisson ne sépare pas le modèle de son époque. Mais celle-ci, grouillante, proluxe, compliquée, contradictoire, on la voudrait davantage présente, bruisante; on voudrait qu'elle intervienne davantage. On aurait pu en dire plus long, touchant les rapports de Retz avec Port-Royal, d'une part, avec les Libertins de l'autre; préciser des nuances et, par exemple, mieux dégager, à propos de l'influence exercée par la littérature, la distance énorme qui sépare *Francion* d'un roman comme *Polexandre*, qu'on place à côté. Donner plus de détails sur la période probable d'encanaillement, au moment de l'exil, après le séjour à Rome. Insister davantage, aussi, sur l'espèce de complexe d'infériorité qu'il faut deviner chez Gondi, et qui l'éclairerait en partie. Car c'est probablement parce qu'il se sent de noblesse douteuse (sous les Valois, nulle famille n'était plus méprisée et haïe que la bande des Gondi portée subitement au pinacle), qu'il accentue davantage sa hauteur et, si l'on peut dire, sa tension nobiliaire. Il lui faut toute son intelligence pour transcender en grandeur une morgue de parvenu un peu gêné quant à la légitimité de ses titres.

Nous voulons trop, désormais, qu'on nous dise tout. Mais de Retz, certes, oui ! La retenue, la discrétion de bon goût de l'historien sont des qualités dont nous sommes trop déshabitués, peut-être, pour ne pas éprouver quelque insatisfaction devant un livre qui a toutes les qualités d'une composition parfaitement classique. On a l'impression que, devant Paul de Gondi, M. Albert Buisson s'est mis à la place d'un La Rochefoucauld qui aurait aimé Retz.

Alors, Retz écrivain, ici analysé avec pertinence — que n'a-t-on pas déjà dit, que ne reste-t-il pas à dire sur cet écrivain incomparable — est un peu tiré, lui aussi, du côté La Rochefoucauld. A trop détacher ses aphorismes, ses portraits impitoyables, on risque de le faire prendre pour un auteur de Maximes, ou de morceaux de bravoure, alors que, et c'est là justement son génie d'écrivain, ses raccourcis foudroyants, ses tableaux, ses figures parlantes, ne sont jamais écrits *en dehors* et en vue d'une parade quelconque du langage. Ils s'incorporent à tout le reste, intégrés organiquement dans un récit qu'ils charpentent, qu'ils clouent, mais avec lequel ils se confondent. On cite par exemple la phrase fameuse : « On a plus de peine, dans les partis, à vivre avec ceux qui en sont qu'à agir contre ceux qui y sont opposés ». Mais Retz a écrit : « Voilà le canevas sur lequel il broda maintes et maintes impertinences de cette nature, que j'ai dû toucher en passant pour vous faire connaître que l'on a plus de peine, dans les partis, à vivre avec ceux qui en sont qu'à agir contre ceux qui y sont opposés ». Qui ne sentirait la différence ?

SAINT-SIMON PAR LUI-MEME, par FRANÇOIS-RÉGIS BASTIDE (*Editions du Seuil*).

Que ces petits livres de la Collection « *Ecrivains de Toujours* » sont remarquables ! On s'en veut de ne pas les signaler plus souvent à l'attention des lecteurs. On aurait chaque fois le même plaisir à énumérer leurs avantages, qui sont si rarement réunis dans l'édition : l'intelligence de leur conception, les renseignements précieux qu'ils donnent, leurs illustrations et la modicité de leur prix. J'allais en oublier un, ma foi ! appréciable, c'est un format calculé pour qu'il puisse se glisser dans la poche (tout de suite, dès qu'on l'achète, car pas besoin de le couper, le livre est massicoté). Voilà pourquoi je viens de passer deux jours de vacances avec le volume de François-Régis Bastide, consacré à Saint-Simon.

Précédant un choix de textes forcément insuffisant (qui pourrait, en soixante-dix pages, donner une idée complète des quarante mille pages écrites par Saint-Simon ?). F.-R. Bastide s'est essayé, non pas à écrire une vie de l'écrivain, mais à fouiller le personnage Saint-Simon, à en démonter le mécanisme ; il y a d'excellents passages sur sa vertu et sa bile, et sur son regard. Saint-Simon est, avec Montaigne, Chateaubriand, Stendhal, Balzac et Proust, un des grands prosateurs français. Mais s'il fallait encore limiter ce choix, je prendrais comme critère la délectation spéciale que nous avons à lire une prose dont l'agencement et la finesse épousent exactement les moindres méandres de la pensée. Cette saveur-là, elle est peut-être l'apanage des deux écrivains qui ont fouillé la société de leur passé. « Il sait qu'il n'y a pas de vérité des êtres, dit F.-R. Bastide parlant de Saint-Simon, et il crie qu'il ne les atteint jamais, que *rien n'est immobile*, que l'on ne sait *rien*, que l'on n'est de *rien*, qu'il va vers autre chose. Je crois qu'il va vers Proust, très exactement ».

PIERRE GUERRE.

PROPOS SUR LA POESIE, de STÉPHANE MALLARMÉ. Recueillis et présentés par HENRI MONDOR (*Editions du Rocher*).

Les titres un peu trop vagues, comme celui-ci, risquent de prêter à confusion. M. Henri Mondor réédite aujourd'hui, en l'augmentant de plusieurs textes, une anthologie de la Correspondance (littéraire) de Mallarmé, qu'il avait recueillie et présentée dès 1944. S'il s'était agi de rassembler l'ensemble, ou tout au moins l'essentiel des *Propos* du poète sur la poésie — et, en somme, en regroupant les textes épars au cours de l'œuvre, de reconstituer, ou de rêver « ce grand livre sur la poésie (dit H. M.) dont il se croyait, aux bons moments, assuré qu'il n'y en eût eu, nulle part d'égal », on se demanderait pourquoi ne figurent pas aussi dans ces *Propos* les pages essentielles de *Variations sur un sujet*, de *Crise de Vers*, du *Mystère dans les Lettres*, voire même des extraits des *Réponses à des Enquêtes* groupées dans l'Édition de la *Pleiade*.

Plutôt, donc, que d'une « mise en page » des réflexions continues de Mallarmé — et ç'eût été l'occasion de composer un de

ces livres bréviaires que tout poète aurait emporté dans sa poche..., on nous donne des extraits de sa correspondance ayant trait à la question poétique. Déjà, et notamment avec les lettres de la période Tournon-Besançon-Avignon de la vie de Mallarmé, nous sommes en possession des textes les plus bouleversants, des mots les plus tragiques et les plus purs qu'un poète ait jamais écrit, placé devant son œuvre, un homme devant lui-même et le Néant touché et vaincu. Nulles phrases ne dépasseront les lettres à Aubanel des 16 et 28 Juillet 1866, celle de Cazalis du 14 Mai 1867 — et même si Mallarmé, en bon admirateur de Villiers, résistait encore mal à la tentation de la Majuscule...

Alors, nous aurions voulu ce livre plus complet, car il ne l'est pas. Et les nombreux fragments postérieurs à 1871 : billets amicaux, réponses subtiles à des envois « en hommage », équivalents des papillotes précieuses des *Vers de Circonstance*, s'ils témoignent de la politesse exquise, de l'attentive délicatesse de l'homme, et aussi de son ironie souriante, il faut avouer qu'ils n'ajoutent à peu près rien à notre connaissance de Mallarmé esthéticien. Ils seraient à leur place, au contraire, dans une édition complète de sa Correspondance, car nous chérissons la figure du magister coquet et légèrement minaudant.

Cette édition apparaît désormais indispensable. Si elle est encore impossible, nul ne doit plus le regretter qu'Henri Mondor qui se voue à la gloire et à la connaissance du Maître. En tout cas, plutôt que l'éparpillement, si scintillant qu'il soit, de beaucoup de ces *Propos*, et puisque rien de la Correspondance, à l'exception de l'*Autobiographie* et de la lettre sur Rimbaud à Harrisson Rhodes, ne figure dans l'Édition de la Pleïade, nous aurions aimé trouver réunies dans leur intégralité, au moins les lettres jusqu'à 1871, au moins les lettres à Lefébure, à Villiers, à Aubanel et à Cazalis. Elles sont indispensables et font partie de l'Œuvre, et sont du reste des textes assez splendides pour qu'on ne supporte plus de les rencontrer mutilées.

JEAN TORTEL.

LES ARTS

MARI, par A. PARROT (*Editions Ides et Calendes*).

Depuis vingt ans, André Parrot a entrepris le dégagement de Mari, la capitale du Moyen-Euphrate, ensevelie sous le sable depuis plus de vingt siècles, et dont le site archéologique n'a cessé de livrer non seulement des palais et des temples, mais encore de très belles sculptures, dont la majorité remplit une des salles du Musée du Louvre. Le livre que A. Parrot lui consacre, constitué principalement par cent trente photographies de la Mission Archéologique de Mari, est un modèle du genre. Certes, les photographies sont toutes de premier ordre, mais ce qui frappe surtout c'est l'intelligence de leur présentation. De ces choses mortes, ruines d'édifices, fragments de statues, se dégage une extraordinaire impression de vie et une émotion renouvelée à chaque image. Vues aériennes de la ville à demi enfouie, de son ciel et de son sable; vues des fouilles mêmes, où s'affairaient les ouvriers. Et puis, voici ses rues, ses escaliers, ses porches baignés de leur premier soleil après l'oubli de l'histoire. Et des photographies plus émouvantes encore : les couloirs du palais, contrastes d'ombre et de réverbération, où passe un bédouin silencieux ; le dégagement de la statue d'un prince de Mari, le fouilleur pose sa pioche et la sculpture est comme aveuglée par le ciel ; sur la marche d'un escalier, la tête cassée d'un guerrier, la terre qui l'enveloppait encore répandue à l'entour ; en face, la même tête, sur un fond noir, remise d'aplomb, parée pour la salle du musée...

Un beau livre, dont la qualité plastique de chaque planche est certaine. Et signalons un index dépliant, qui permet une consultation singulièrement plus facile et plus agréable des légendes des reproductions.

PIERRE GUERRE.

PEINTURES ETRUSQUES DE TARQUINIA, par HERMANN LEISINGER (*Editions Clairefontaine, Lausanne*).

Il semblait qu'après le si beau volume d'A. Skira sur la Peinture Etrusque (Collection « Les Grands Siècles de la Peinture »), rien ne pourrait plus paraître sur ce sujet. Ce livre a marqué une date, d'une part parce qu'il reproduisait pour la première fois les fresques des tombeaux étrusques photographiées par sélection directe et, d'autre part, parce qu'il révélait au public, non pas l'art, mais la peinture étrusque, réservée jusque là à un petit nombre d'initiés ou de spécialistes. Mais voici que paraît le livre des Editions Clairefontaine (cent reproductions, dont seize en couleurs) et que je vais le recommander avec le même enthousiasme, je dirai même avec d'autant plus d'enthousiasme qu'il a été précédé par celui de Skira. Ce dernier était en quelque sorte le Musée Imaginaire de la Peinture Etrusque. Les œuvres reproduites l'étaient dans l'abstraction de la page blanche, isolées par ce cadre qui créait quelquefois des tableaux en séparant le détail d'une tête par exemple, ou d'un per-

sonnage. Or, le livre des Editions Clairefontaine replace les peintures étrusques dans la réalité de leur site, de leurs tombes, de leurs murs. Il s'ouvre par l'image du haut plateau de Tarquinia. J'aime les livres qui donnent à leur première page la vue d'un paysage archéologique : on y respire tout de suite un air particulier, à la fois vivifiant et chargé de gravité par l'Histoire. Mais nous allons ensuite descendre dans la fraîcheur et la pénombre des tombeaux : chaque cycle de fresques est précédé d'une photographie de l'ensemble de la tombe. Remarquable présentation qui nous oblige chaque fois à situer les peintures dans leur fonction et dans leur atmosphère, et à ne pas le perdre de vue, quelle que soit la beauté détachable des œuvres reproduites. Démarche inverse de celle du volume de Skira, et qui rend le livre d'Hermann Leisinger indispensable : allant de l'un à l'autre, on complètera sans cesse, pour la rendre plus juste, notre vision de la peinture étrusque. Les reproductions en noir de ce dernier ouvrage y trouveront leur part et leur raison d'intérêt : donnant souvent de très petits détails — une main, un oiseau, le bas d'une jupe — elles livrent surtout (ce qui, je ne sais pourquoi, paraît échapper aux reproductions en couleurs) le *grain* même du mur, son humidité et sa matière. Elles ne concernent que les fresques funéraires de Tarquinia — à l'exclusion des peintures de Veies, Vulci, Orvieto ou des Musées de Londres, du Louvre ou de Florence reproduites dans le volume de Skira — mais le *choix* des œuvres ou détails reproduits est très significatif de l'esthétique étrusque. On y relève assez souvent le parti de montrer le *modernisme* de la peinture étrusque, sa fraîcheur intacte de style, on pourrait dire sa valeur pour nous *contemporaine*. Les seize reproductions en couleurs sont excellentes, de qualité égale à celles de Skira. Si pour ce dernier éditeur, M. Massimo Pallottino avait écrit un texte abondant et fouillé, érudit, classant et commentant chacune des œuvres, M. Hermann Leisinger donne, pour les éditions Clairefontaine, une vue d'ensemble qui est une synthèse parfaite de la civilisation, de l'art et de la religion étrusques.

PIERRE GUERRE.

VIE, MORT ET RESURRECTION D'HERCULANUM ET DE POMPEI, par le Comte CORTI (Plon).

Il y a près de dix-neuf siècles que toute vie s'est un jour retirée d'Herculanum et de Pompeï. Mais l'on peut dire que, depuis 1735, des fouilles continuelles ont déblayé les ruines des deux villes romaines ; travaux tantôt symboliques, menés avec quelques ouvriers, tantôt, au contraire, très activement poussés, sous l'impulsion de savants ou d'archéologues passionnés, et, grâce à l'appui des puissances régnautes. Cependant, aujourd'hui encore, après deux siècles de fouilles, les deux cinquièmes de Pompeï sont toujours à découvrir, et la presque totalité d'Herculanum.

On placera à côté du livre de C.-W. Cérâm, « Des dieux, des tombeaux, des savants », le livre du Comte Corti, « Vie, mort et résurrection d'Herculanum et de Pompeï », paru du reste dans la même collection. Ouvrages pourtant très différents. Le premier, chef-d'œuvre d'intelligence, présente l'archéo-

logie comme un roman d'aventure, presque comme un roman policier, et mène son lecteur haletant à la découverte des tombeaux des pharaons ou des trésors du Mexique ancien. Le Comte Corti, lui, mène très sagement une description des deux villes enfouies et en écrit la chronique minutieuse, avant la catastrophe, pendant celle-ci (où il sait conserver le calme de l'historien) et depuis leur résurrection, après seize siècles d'oubli.

Comme Venise, Pompeï a ses adorateurs et ses détracteurs. « Je ne connais rien qui soit plus digne d'intérêt », dit Goethe en 1787, mais le prince Maximilien d'Autriche écrit en 1851 après sa visite : « Elle n'est nullement extraordinaire ; tous, nous étions plus ou moins déçus ». Comme Venise, elle attire à la fois les amants et les amateurs d'art, voire les nouveaux mariés. Son drame est toujours inscrit dans ses rues : corps de ses habitants, foudroyés par l'éruption de 79, dont les formes imprimées dans la cendre sont moulées pour les vitrines des musées ; choses de toutes sortes, pain, outils, fruits ou légumes, pétrifiés dans la minute même. Mais drame continuel aussi : la peur renouvelée à chaque grondement de voir de nouveau détruire par le Vésuve cette cité ressuscitée à tant de peine ; les bombes tombant, en 1943, au milieu de ses édifices... A côté de ces craintes, l'histoire comique : les visiteurs de marque, princes ou reines, devant lesquels, en quelques coups de pioche, on fait une découverte sensationnelle, minutieusement préparée la veille en enfouissant les objets à la place voulue ; Alexandre Dumas, promu par Garibaldi directeur des fouilles, mais se contentant de festoyer à Naples, aux dépens de la municipalité... Le Comte Corti ne met pas de chaleur à son récit, mais le pittoresque n'a pas besoin de couleurs violentes ni d'oripeaux au vent, bien que nous soyons à côté de Naples. Sa chronique des deux villes mortes a d'autres moyens de satisfaire son lecteur.

PIERRE GUERRE.

MAURICE QUENTIN DE LA TOUR ET LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DU XVIII^e SIÈCLE, par ALFRED LÉROY (*Albin Michel*).

Le livre de M. Alfred Leroy est beaucoup plus l'œuvre d'un historien que celle d'un critique. Il présente Quentin de la Tour au milieu de son temps et peint avec une exactitude précieuse la société française de ce XVIII^e siècle finissant. Plus encore que l'artiste, c'est l'homme qu'il révèle. Maurice Quentin de la Tour, racé et distant, occupa en son temps une place de premier plan. Il eut la bonne fortune d'être apprécié par M^{me} de Pompadour, dont l'autorité était certaine dans le monde des lettres et des arts. Intelligente, cultivée, généreuse, elle permit l'éclosion et l'épanouissement d'un grand nombre d'artistes et d'écrivains qui donnent du prestige et de l'éclat à cette société finissante.

L'œuvre de la Tour, portraitiste de génie, psychologue subtil, est le témoignage éloquent de son temps. Les artistes, les écrivains, les philosophes, les financiers, revivent dans ses images. Il est l'héritier d'une lignée d'artistes qui ont donné son véritable caractère à l'école française de peinture : la vérité et l'expression. Par un métier étonnant, il donne l'impression de la spontanéité dans

ses pastels, alors que c'est au contraire par des recherches incessantes, par des retouches successives, qu'il arrivait au résultat recherché. Depuis ses premières ébauches, combien de séances de « pose » qui fatiguaient ses modèles sans satisfaire le peintre acharné à poursuivre son but. Du portrait de Jean le Bon, peint par Girard d'Orléans au xiv^e siècle jusqu'à Maurice de la Tour, c'est assurément le portrait qui caractérise le plus l'esprit véritable de la peinture française.

L. M.

DEGAS, par FRANÇOIS FOSCA (*Editions Albert Skira*).

Les Editions Skira publient sous le titre : « *Le goût de notre temps* », une nouvelle collection de monographies d'une conception très heureuse. Ces ouvrages sont de petit format et, sous un agréable cartonnage, ils concentrent chacun l'œuvre d'un peintre en cent pages et cinquante reproductions.

Le livre consacré à Degas est fort réussi. A le parcourir, on éprouve le même plaisir délicat qu'à regarder dans une lorgnette à l'envers des images qui, rétrécies, ont des reliefs d'autant plus saisissants, une luminosité plus intense, des couleurs plus fraîches que celles qui s'offrent à nos regards nus. Les planches en couleurs qui sont tirées avec autant de soin que celles, de plus grandes dimensions auxquelles nous a habitués l'éditeur, nous donnent une idée aussi parfaite des œuvres qu'elles représentent. Œuvres qui ont été choisies avec beaucoup d'intelligence et qui démontrent combien les contemporains de Degas ont eu tort de ne voir en lui qu'un « peintre de danseuses ». Il faut dire que le public n'avait été admis que bien tardivement à le connaître. Avant l'entrée au Luxembourg de la collection Caillebotte, aucun tableau de lui ne figurait dans un musée français, hormis le *Bureau de coton*. Ce n'est qu'en 1914, soit trois ans avant la mort de Degas, que la donation de Camondo donna l'accès du Louvre à ses chefs-d'œuvre. Par ailleurs, Degas, hautain, solitaire, dédaigneux des honneurs et des Légions d'honneur, n'accueillait dans son atelier que quelques initiés. Ce n'est donc que depuis peu de temps, en somme, que nous pouvons porter un jugement sur lui, et constater que si ses thèmes sont peu variés, il n'est pas plus le spécialiste de danseuses qu'il n'est celui des repasseuses ou des jockeys ou des femmes dans leur cabinet de toilette. En vérité, Degas est avant tout un peintre amoureux de la ligne ainsi que l'ont été ses maîtres préférés, Botticelli, Ghirlandaio, Mantegna, Ingres. Dans les sujets qu'il a choisis parmi ceux que les peintres, jusqu'alors avaient négligés comme indignes de la noblesse et de la majesté de l'art, il appliquait l'acuité de son analyse à découvrir des sinuosités nouvelles. C'est ce qui explique les perspectives inattendues de ses « *Scènes de nus* », les contorsions de ses danseuses en tutu qui, assises sur une chaise, tentent de lacer leurs chaussons en baissant la tête jusqu'aux chevilles, ce qui leur donne l'aspect de gros hannetons. Car la poursuite de la ligne l'a amené à la découverte du mouvement, et François Fosca, qui réussit le tour de force de tout dire en si peu d'espace sur Degas, achève très judicieusement son étude en lui

dédiant cette phrase de *La Fanfarlo* : « Il aimait le corps humain comme une harmonie matérielle, comme une belle architecture plus le mouvement ».

On a voulu surtout nous présenter des tableaux peu connus appartenant à des musées lointains ou à des collections particulières. Heureuse sélection qui permet de mieux discerner l'indiscutable parenté intellectuelle qui unit Degas à Daumier, à Toulouse-Lautrec et à Renoir. Nous avons aussi éprouvé bien du plaisir à contempler un curieux tableau de jeunesse du genre historique et pompier, où des jeunes filles spartiates, provoquant à la lutte des garçons aussi maigres mais plus nus qu'elles, annoncent les futurs petits rats d'opéra. Quel dommage que ce plaisir nous prive d'admirer des œuvres plus célèbres comme l'*Orchestre*, le *Pédicure*, le portrait du violoncelliste Pillet ou celui de Mademoiselle Dihau. Mais on ne peut pas tout avoir.

L'ouvrage est précédé d'un utile tableau de dates et de concordances. Nous y voyons entre autres choses instructives, que chaque fois que meurt un grand peintre, il en naît un autre. Toulouse-Lautrec vient au monde un an après la mort de Delacroix. Ingres achève sa longue vie en 1867, et deux ans plus tard, Matisse entreprend la sienne. Picasso naît en 1881, deux ans avant la disparition de Manet. Perennité émouvante de l'art français.

ROMAIN CALVET.

L'EXOTISME DANS L'ART ET DANS LA PENSÉE, par ROBERT BEZOMBES (*Edition Elsevier*).

Somptueusement habillé de toile jaune, se présente ce livre précieux ; au milieu de la couverture une turquerie de Matisse : l'Odalisque aux seins nus mollement enveloppée dans la culotte du zouave... Une préface de Paul Valéry accueille les lecteurs : « l'Orient de l'esprit offre à la pensée enivrée le plus délicieux mélange de noms, de choses imaginables, d'événements et de temps fabuleux, ou presque certain, de doctrines, d'idées ou d'actes, de personnages et de peuples ». D'emblée le problème est parfaitement posé : l'amour du dépaysement et de l'insolite, le désir de retrouver le paradis perdu conduisent l'homme à la recreation d'un monde idéalisé à l'usage des âmes pures. Cet Orient, sur la mer du songe, se situe à mi-chemin entre l'Utopie et l'Île de Félicité ; il est le domaine du bon sauvage qui sommeille en chacun de nous. Ainsi s'analyse l'exotisme qui attribue aux être primitifs (ou soi-disant tels) des vertus que l'on ne possède plus, qui pare des pays que l'on ne connaît pas de mille charmes envoûtants et lourds. Il ouvre la porte de la naïveté poétique vers le monde du rêve et de la facilité.

Dans son avant-propos, Roger Bezombes se livre à une étude remarquablement documentée sur l'influence de l'Orient sur l'art et la pensée occidentale. Il souligne la fascination toujours exercée par l'Afrique et l'Asie sur les héritiers de la Grèce Antique. L'Eu-

rope, imbue d'un véritable complexe de supériorité ne chercha longtemps dans les civilisations orientales que prétexte à de faciles émerveillements, à de passagères toquades. Pourtant un échange ininterrompu d'idées et de styles, s'établissant à la faveur des croisades, des pèlerinages et des grandes découvertes, suffit à détruire la légende d'un art européen ayant grandi en vase clos. « Chaque fois que son génie s'épuise, l'Occident fait appel à l'Orient ». Ne nous étonnons donc pas qu'au crépuscule d'un classicisme figuratif à bout de souffle les impressionnistes se soient tournés vers le Japon et les Cubistes vers l'Art Nègre.

Toutes ces idées, Roger Bezombes les développe avec un bel enthousiasme et une vaste culture. Nous ne pouvons nous empêcher de regretter cependant un certain manque de rigueur dans son exposé, qui provient sans doute de l'ampleur exceptionnelle du sujet traité, mais aussi de l'absence d'un fil conducteur. Il aurait peut-être été intéressant de lier l'histoire de l'exotisme à celle de la colonisation. Une telle optique nous aurait permis de mieux comprendre pourquoi le *xix^e* siècle, à l'apogée du colonialisme, fut l'époque du mirage oriental le plus échevelé. Elle aurait conduit également l'auteur à noter que nous arrivons aujourd'hui à l'épuisement d'un pittoresque : le merveilleux étant à l'étroit dans un monde trop connu. Les romans de science-fiction marquent le point de départ d'un exotisme sidéral que Jules Laforgue avait déjà entrevu.

L'illustration de cet ouvrage est faite de fragments littéraires et de reproductions (tableaux, dessins, sculptures et tapisseries). Regrettons un choix quelque peu artificiel ne marquant pas suffisamment la frontière qui sépare le véritable exotisme d'un orientalisme somme toute peu recommandable. Mais comment ne pas souligner aussi les étonnantes reproductions de Rousseau et de Hicks, le Nègre à la moue suppliante d'Elisabeth Vigée-Lebrun (mais oui), et aussi bien d'autres merveilles que le lecteur prendra plaisir à découvrir. Malgré les imperfections trop durement soulignées, ce beau livre a sa place dans votre bibliothèque entre les Skira et Robinson Cruséo.

PAUL-M. LOMBARD.



CREPUSCULE INKA, photographies de J.-L. FEBVRE, J. VELLARD et D. VILFROY (Collection « Mondes et Visages ». *Éditions Mondiales*).

J'ai eu l'occasion de dire, lors de la parution du volume consacré aux « Indiens d'Amazonie » (photographies de Dominique Darbois), tout le bien que je pensais de la collection « Mondes et Visages ». Sous un format agréable, assez grand pour avoir des illustrations bien présentées, mêlant les reproductions en couleurs à celles en noir, protégé par une couverture cartonnée avec jaquette photographique, chacun de ces volumes est pour nous une merveilleuse évasion. Les photographes de « Crépuscule Inka » nous mènent des vives couleurs des costumes et des danses des quechuas jusqu'aux rives mornes et désolées du lac Titicaca, à près de 4.000

mètres d'altitude, où vivent les derniers représentants du « Peuple sans nom », si pauvre, si dénué de tout qu'il n'a plus de terre et qu'il habite des plate-formes semi-flottantes de joncs et de troncs d'arbres. Crépuscule de cet étrange empire que François Pizarre et sa poignée de soudards détruisirent lâchement. Crépuscule d'un peuple dont certains visages reproduits dans cet album nous révèlent la noblesse et la gravité, la pureté et l'impénétrable tristesse. Et, comme pour les « Indiens d'Amazonie », il se crée entre eux et nous, malgré toutes les différences de race et de mœurs, une paradoxale solidarité humaine. Je crois que cette seule impression, que je retrouve à chaque volume, suffirait à donner à la Collection « Mondes et Visages » un prodigieux intérêt.

Mais il y a aussi dans « Crépuscule Inka » des images vertigineuses de constructions gigantesques dans les montagnes, fortins, citadelles et palais, temples du dieu Wiracocha. Au détour d'une page, la photographie d'un filet d'eau tombant d'un bloc de pierre orné dans un bassin envahi d'herbe : le bain du Grand Inka... Ailleurs, une Indienne qui file sa laine debout sur un mur en ruine dominant une haute chaîne de montagnes... La plus émouvante est celle de ces deux vieillards Urus, âgés de plus de soixante-dix ans, dont la race disparaîtra avec eux. L'homme, timide et presque douloureux, au visage semblable à ceux des anciens vases péruviens, est le symbole même de la permanence inka, et de son crépuscule.

PIERRE GUERRE.

LES DANSES A BALI, photographies de CARTIER-BRESSON (*Collection « Huit », Delpire, éd.*).

La danse à Bali est un rituel, organisé avec une minutie technique extraordinaire : attitudes réglées avec la plus grande précision, gestes symboliques, style immuable et cérémoniel. On connaît les innombrables positions traditionnelles des bras et des mains, les mouvements de la tête et des pieds, les façons de progresser même, ou de se balancer, plié en avant, les membres écartés. « L'extrême impersonnalité de la danse balinaise déconcerte certaines personnes ; elle est d'autant plus étonnante qu'elle est accompagnée de toutes les possibilités d'expression. Mais la personnalité de chacun s'exprime par un autre moyen. Quelque chose se crée entre elle et le spectateur : le corps du danseur étrangement modifié et sublimé ». Ainsi s'exprime Béril de Zoete dans le texte qui accompagne les photographies de Cartier-Bresson, et qui est précédé de celui d'Antonin Artaud, « le Théâtre balinaise », où ce dernier montre qu'à travers des attitudes anguleuses et coupées, des modulations syncopées de l'arrière-gorge et des danses déconcertantes de mannequins animés, se dégage en réalité « le sens d'un nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots ».

Les photographies de Cartier-Bresson font plus que donner une documentation intéressante sur la danse balinaise : elles sont d'une très grande beauté. On n'oubliera pas de sitôt ses images des petites danseuses aux longues mains, au buste emprisonné dans

des bandelettes, surchargées de bijoux, de diadèmes, de bracelets et de lourds colliers. Certaines, par la douceur et la fragilité de la peau, par la tristesse et l'impassibilité du visage, par la gracilité des bras, sont comme des visions de porcelaine, des apparitions somnambules indifférentes à la foule qui les regarde. Ce sont sans doute ces quelques images, baignées d'une idéale lumière de féminité, qui font que ce petit livre reste un extraordinaire réservoir de rêve...

P. G.

MATISSE, par G. BESSON (*Collection « Les Maîtres », Braun, éd.*).

On connaît cette petite collection de poche, qui donne une soixantaine de reproductions et se consacre aux maîtres les plus divers, anciens et modernes. Le choix fait par George Besson comprend significativement des œuvres de toutes les périodes de Matisse, et même des dessins et une céramique. « Les tableaux qui sont des dégradations subtiles, des fondus sans énergie, appellent des beaux bleus, des beaux rouges, des beaux jaunes, des matières qui remuent le fond sensuel des hommes » a écrit Matisse. Hélas ! la discipline de la collection n'admet que les reproductions en noir ; mais ce petit livre peut servir d'aide-mémoire pour ceux qui connaissent par ailleurs la couleur de Matisse.

P. G.

LES PARISIENS TELS QU'ILS SONT, photographies de ROBERT DOISNEAU, texte de R. GIRAUD et M. RAGON (*Delpire, éd.*).

La « Collection huit », de Robert Delpire s'ouvre sur un ouvrage charmant. Caractéristiques de la collection, qui méritent d'être signalées en un temps où les livres sont si mal faits et si mal présentés : petit format, cartonné solidement, sous jaquette illustrée, peu coûteux, beaux papiers vergé et couché, photographies pleine page. La première image cocasse d'un étranger sous la Tour Eiffel, arborant une plume de pigeon à la boutonnière et tenant à la main un cornet de glace à la vanille, devient l'occasion de montrer, par le texte et les illustrations, les « Parisiens tels qu'ils sont ». Texte malicieux et drôle de Robert Giraud et Michel Ragon. Les photographies de Robert Doisneau sont celles d'un « chasseur d'images », plein d'humour, dont l'œil est prompt à saisir, dans l'éclair de l'instantané, on ne sait quel fond véridique et touchant des personnages dans la rue, à la fête, chez le bistrot, au marché ou dans leur maison. Ici, deux amoureux s'embrassent en marchant, dans la rue indifférente ; là, une accordéoniste chante dans un bistrot une chanson sentimentale et le boucher des abattoirs, sidéré,

s'arrête de manger un sandwich et rêve gravement ; dans la lumière triste du métro, une fille brune aux cheveux dénoués tient un brin de muguet... Mais le lecteur aura la surprise et la joie de les découvrir lui-même au fil des pages.

P. G.

COURRIER. — A la suite de notre fronton sur la poésie de l'Argentine, et plus spécialement de l'article d'Hellen Ferro paru dans cet ensemble, Roger Caillois nous a adressé une fort intéressante mise au point que nous nous proposons de publier. Mais on comprendra que nous ayons tenu d'abord à communiquer les observations de Caillois à l'écrivain argentin, qui ne nous a pas répondu à l'heure où nous mettons sous presse.

Nos lecteurs trouveront dans notre prochain numéro et la lettre de Roger Caillois et la réponse d'Hellen Ferro.

Au moment de mettre en page, la douloureuse nouvelle nous parvient de la mort de notre collaborateur et ami Aimé Blanc-Dufour (A. B.-D.), qui faisait partie de notre Conseil de Rédaction depuis sa création, en 1945.

A la suite d'une alerte sa santé avait été ébranlée ; il avait dû ménager ses forces, mais il demeurait très attentif à nos travaux, qu'il enrichissait de ses études spécialisées. Nous savions combien nos lecteurs appréciaient les textes sobres mais judicieux qu'il nous donnait. La nouvelle de sa mort au moment où on le croyait rétabli a plongé ses très nombreux amis, parmi lesquels le groupe de notre revue, dans une profonde consternation.

Nous évoquerons plus longuement dans notre prochain Numéro, le visage de notre ami disparu.

DOMAINE
FÉÉRIQUE

L'INITIATION FÉÉRIQUE

Si vite que le temps passe et me pousse comme quiconque d'une société de mystères à l'autre, nulle censure, nulle catastrophe n'ont pu abolir à mes yeux le vrai pouvoir des Contes de Fées.

En eux, merveille et vérité sont indissolubles.

On voit ce qui prête à sourire dans une pareille affirmation. C'est justice, à condition que l'on n'aille pas jusqu'à être dupe de son propre sourire. L'humour n'est pas incompatible avec la merveille.

Aussi ne me déplait-il nullement qu'un M. Doumic, qui fut, je crois, de l'Académie Française, ne consacre aux Contes de Perrault, dans son manuel d'histoire littéraire, qu'une seule ligne. Soit une de plus qu'à Rimbaud. Il est bon que les merveilles, qu'elles soient du xvii^e ou du xix^e siècle échappent aux « digests » de l'Université. On m'excusera de n'avoir pas pris la peine de vérifier si les manuels actuellement en honneur ont cru devoir faire davantage de place à Perrault ou à Mme d'Aulnoy.

L'école buissonnière à ses maîtres-livres elle aussi, il ne convient pas que les pédagogues viennent les chaparder et maculer de taches d'encre.

Qu'en dépit de ces dédains des professeurs de littérature qui considèrent les Contes comme charmants et naïfs, des spécialistes tels que les folkloristes y viennent chercher l'ultime trace des mythes et rites d'autrefois, ou tels que les psychanalystes y découvrent l'image des complexes sexuels, est une double tentative aussi respectable que passionnante.

Mais convient-il de s'en tenir à cette seconde et fructueuse étape ? Les Contes ne sont-ils que des fossiles du temps passé ou des cryptogrammes de la sexualité ?

Voilà ce qui me paraît nullement acceptable.

LE POINT DE FUITE.

Accordons aux bons esprits en tous genres tout ce qu'ils peuvent souhaiter : les fées n'existent pas, les rois et les reines des contes n'ont pas d'existence historique, la magie des contes est pure chimère, du moins prise à la lettre. Accordons aux psychanalystes qu'en effet les contes sont chargés du plus flagrant symbolisme sexuel et aux mythographes que les récits transcrivent d'antiques cérémonies d'initiation. Ajoutons même que les marxistes n'auraient point tort d'y chercher le reflet des structures sociales du temps des royautes. Il n'en résulterait nullement que chacun de ces points de vue, ni même leur réunion seraient capables de rendre compte exhaustivement de la signification intégrale des Contes de Fées.

Toutes ces significations sociales, sexuelles, archéologico-sacrées ne forment pas un amas confus et contradictoire. Toutes participent d'une même unité profonde, comme dans un de ces grands tableaux des vieux maîtres de la Renaissance où toute la peinture s'ordonne selon les lois classiques de la perspective, autour d'un point de fuite.

C'est toujours ce point focal qui est le centre du tableau. Il est justement nommé point de fuite, non seulement parce que mince comme un point il centralise toutes les lignes, mais encore parce qu'au contraire du point noir qui fixe visiblement le centre d'un cercle, il est blanc jusqu'à la transparence, impossible à peindre, et que les lignes de profondeur viennent se perdre en lui comme dans le chas de l'aiguille. Il est le trou imperceptible et magnétique qui donne plus d'air au tableau que n'importe quelle représentation de ciel et de nuages ; il est le vide médian qui selon le Tao Te King fait marcher le char, qui permet au vase de contenir l'eau, à la femme d'enfanter, à l'univers d'être habitable et à l'homme d'être libre.

Mais où est ce point dans les Contes ?

A cet égard, la psychanalyse a beau jeu de nous rappeler l'indéniable présence des symboles sexuels : la clef tachée de sang, les quenouilles et fuseaux qui blessent les jeunes filles, l'arsenal des roses cachées en jardins secrets et forêts interdites et qui ne doivent point être cueillies avant l'heure, ou bien encore les cassettes énigmatiques pleines de pierres précieuses et de parfums. Elle est d'autant plus fondée à le faire que la façon dont Perrault et Mme d'Aulnoy commentent leurs contes prouve qu'ils n'ignoraient pas grand chose de ces significations et qu'au surplus l'interprétation initiatique des Contes souligne de manière convergente qu'ils doivent leur origine à la sacralisation liturgique de la sexualité. Ici, la

psychanalyse ne fait que récupérer une partie des significations oubliées au cours des temps modernes et surtout du XIX^e siècle. On a trop oublié que la religion et même le christianisme n'interdisent pas la sexualité, mais la sacralisent. C'est le puritanisme qui a jeté là-dessus un bizarre voile d'oubli. Il serait même possible, sans doute, de dater dans l'histoire ce curieux pouvoir de censure qu'a décelé la psychanalyse et dont la rigueur persistante n'a pas toujours existé et n'a pas qu'une origine subjective.

Cependant le psychanalyste n'a récupéré qu'une partie de la prise de conscience possible des Contes de Fées : leur signification sexuelle. Il en va de même, en un autre sens, du folkloriste. Ce dernier tend à reléguer le pouvoir initiatique (au sens supra-sexuel et hermétique de ce mot) dans le passé. C'est que les uns et les autres croient à une conception « positive », « réaliste » du monde. Pour eux tous, les mystérieux pouvoirs des Contes se sont éteints et ils prétendent nous en apporter une interprétation réductrice et soi-disant scientifique.

D'où l'on croit qu'on est quitte de tout quand on a retrouvé la signification locale de la rose et de la cassette. Le reste n'apparaît plus que comme un déguisement enfin percé à joué et par conséquent fané et inactuel.

L'EROTIQUE-VOILEE.

La vérité est que ce qu'on désigne comme déguisement n'est pas un déguisement.

Autant il importe de comprendre ce que symbolise la rose à peine de se confiner dans la naïveté candide, autant il est indispensable de ne pas perdre de vue la valeur positive du symbolisme à peine de tomber dans la naïveté obscène.

Rien ne saurait mieux que les Contes de Fées être l'exemple de cette beauté « érotique-voilée » dont parle Breton dans l'*Amour Fou*. Si transparent que puisse apparaître le voile de l'érotisme dans ces Contes, il demeure présent et indestructible. Bien plus, il resplendit de mille irisations. Il n'est en rien surajouté à ce qu'il désigne en le voilant, il en est directement l'aura.

Il suffirait souvent de changer un seul mot pour qu'un conte de fées perde son apparence de parfaite innocence et tourne à l'obscénité la plus crue. C'est vrai, mais le seul fait que ce mot ne soit pas changé leur donne un ton qui ne ressemble à aucun autre. Il ne suffit pas de répondre qu'un esprit averti, devinant ce mot parvient effectivement à lire ce conte tout comme s'il était obscène. Ce mot n'y est pas ; et,

c'est à partir de l'absence de ce mot que se constitue toute la beauté magique de l'affabulation. Elle est simultanément liée à l'absence de ce mot et à la réalité qu'elle signifie.

Dira-t-on que c'est seulement un curieux artifice, l'effet d'une habilité de littérateur ou d'une pudeur candide ? C'est au contraire un fait qu'érotiques, sans conteste, les Contes ne sont pas obscènes, précisément parce que leur érotisme masqué rayonne de pudeur et d'émerveillement. C'est précisément pourquoi ils se placent aux antipodes de la gauloiserie et des sous-entendus égrillards. Ils débordent, il est vrai, de sous-entendus, mais tendres et rayonnants. Aussi ne s'opposent-ils pas moins à ce qu'on appelle par un singulier abus de langage l'initiation sexuelle. Celle-ci n'apporte qu'une simple information anatomique et fonctionnelle. Elle réduit toute la vie érotique au sec niveau d'un compte rendu scientifique. Elle change une part vivante et merveilleuse de l'existence au schéma du fonctionnement d'une usine naturelle. C'est le contraire même de tout ce qu'on peut appeler initiation, que ce soit au sens sacré du terme, ou simplement au sens d'épanouissement de l'imagination et de la sensibilité sur tous les plans de l'être humain.

Au contraire de la *Métamorphose* de Kafka poignant, entre autres choses, la sclérose du « célibataire », les Contes évoquent l'adolescence achevant de traverser la période ingrate de sommeil, de réclusion et de métamorphose animale pour apparaître en créature de beauté et découvrir la possession de l'être aimé, de l'or et du royaume de bonheur.

Ce resplendissement de vie et d'amour, explosion de jeunesse et de désir, les bons apôtres de tout poil, puritains et cyniques, prétendent n'y voir qu'illusion. Mais pourquoi ?

En vertu de quoi peut-on assurer que le langage cru soit plus révélateur qu'un autre ? Dira-t-on que l'arbre de corail voilé qui fascine Rosalie ou la rose funeste à Blondine se réduise à ce que la médecine et la gauloiserie désignent sous d'autres noms ? La matière précieuse du corail ou de la rose, la fascination des jeunes filles expriment ce qui échappe à la médecine et à la gauloiserie : non pas seulement l'extase de l'instant sexuel, mais aussi et surtout l'illumination universelle de la vie par l'amour. La valeur propre du symbolisé n'exclut pas la nécessité de reconnaître la valeur propre du symbolisant. S'il existe entre eux un écart c'est parce que le symbolisant sert à manifester autour de ce qui est localement symbolisé, la présence d'une aura inexprimable autrement que par le symbolisme. On pourrait fort bien reprendre ici l'expression de Robert Desnos parlant, bien que différemment, du *langage cuit* Rien ne convient mieux pour exprimer précisément la haute température qui est indissociable du véritable érotisme.

DU COTE DE CHEZ FATH.

Le vieux fantôme du nominalisme qu'on croyait seulement capable d'exciter les polémiques des théologiens du XIII^e siècle sévit encore à ce point que l'on retranche systématiquement la parole de la réalité. Comme si ces grandes moires multicolores de l'imagination et de la sensibilité que suscitait l'érotisme dans le langage n'étaient que de vaines paroles. L'émerveillement qu'ils reflètent n'est pas plus vain que le beau reflet d'une jeune fille exquise en son miroir. Dans le regard du jeune homme et de la jeune fille, elles ne sont pas moins réelles que cette immense parure nuptiale qui éclate au printemps dans la beauté des fleurs, sur les insectes transfigurés, sur les ailes des papillons. Elles ne valent pas moins que les indéfinis renouvellement de la mode chez Fath, Dior ou Balenciaga.

Ce mouvement de tout l'être par lequel un jeune homme se délivre de sa rugueuse sauvagerie de lycéen pour s'apercevoir du charme irremplaçable d'une démarche de jeune fille, pour découvrir en telle d'entre elles toutes une couleur de cheveux, une inflexion de voix, un mouvement du regard, en quoi serait-il plus subjectif que le désenchantement d'un vieux mâle fatigué ?

S'il est vrai que l'amour s'achève dans la nudité, il commence dans la beauté même du voile qui l'escorte et la protège en l'exaltant : couleur de robe, inflexion de manche, taille du décolleté, courbe de coiffure, et qui ne cesse pas de chatoyer visible-invisible, faisant corps avec le corps même de la femme.

Ce n'est pas en vain qu'on parle du charme d'une femme, au sens quasi-magique de ce mot. Loin qu'on puisse le restreindre à l'accomplissement d'un seul acte localisable, c'est lui qui irradie partout comme la lumière solaire, qui transfigure une maison, une rue, une ville tout entière et verse à flots la beauté sur la suite des jours. Loin qu'on doive le réduire à un seul sens, c'est lui qui donne sens à tout l'univers d'une vie.

L'érotisme véritable n'a rien à voir avec la pornographie pas plus qu'avec l'idéalisme vide et abstrait. Il sait quel est son contenu de sexualité, mais il sait ce qu'ignore la sexualité renfermée en elle-même : contrairement à ce qu'elle propose, il affirme que jamais une femme n'en vaut une autre, que telle d'entre elles est irremplaçable pour tel homme, et réciproquement. La merveille de la transfiguration de l'être aimé par l'amour ne tient pas seulement au désir primitif, mais au contraire à la particularisation passionnée, exclusive, de ce désir. C'est même bien davantage cette transfiguration qui inspire le désir que le contraire. Parce que la transfigu-

ration vient d'un désir d'amour bien plus profond et plus intense que le désir sexuel. Mais c'est aussi parce qu'il est plus profond qu'il se laisse plus aisément voiler. « Un tiens vaut mieux que deux tu l'auras » dit le prosaïque poète. L'homme glisse volontiers de l'appel lancé par l'insaisissable beauté vers la seule possession des appâts saisissables, comme si le tout était dissociable. Il s'étonne du résultat. Il est vrai qu'il s'habitue et adopte vite la prétention de se croire plus lucide.

Mais pourquoi telle créature s'est-elle parée d'un nuage de lumière qui fait rentrer toute autre créature dans l'ombre ? Quelle est cette grande lumière d'amour qui point dès la Genèse au moment où devant l'ermite de l'Eden apparaît la *femme* ?

C'est bien ce que chantent par-dessus tout, nostalgiquement les Contes : le désir est l'appel de l'un à l'autre et non à n'importe qui. Pour le Prince il n'est qu'une seule Cendrillon, une seule Peau d'Ane, une seule Belle au Bois Dormant, comme il n'est qu'un seul Prince pour la Belle aux Cheveux d'or, pour Florine, pour la Chatte Blanche, pour la Biche au Bois.

Le psychanalyste qui se hâte de dévoiler ce qui doit rester voilé de transparence ambiguë, et qui pense qu'il s'agit seulement de sexualité, au sens restreint du terme, n'est pas beaucoup plus clairvoyant que celui qui ne voit que naïveté dans les Contes et s'irrite avec une candide indignation qu'on prétende interpréter sexuellement cette « innocente littérature » destinée aux petits enfants. Mais l'un comme l'autre s'accordent, pour le reste, à n'y voir que fantaisie. Or, c'est au contraire cette fantaisie qui est la révélation la plus profonde et qui fait des Contes un véritable cheminement initiatique.

Les Contes y insistent maintes fois : la rose ne doit pas être cueillie avant l'heure ; la cassette ne doit pas être ouverte avant le moment fixé par le destin. Toute tentative contraire est catastrophique. De même, toute tentative des parents pour soustraire l'adolescence à l'heure de l'épreuve d'amour est un leurre impuissant. L'avènement de l'érotisme est une souveraine fatalité. A lui doivent se soumettre inexorablement les nouvelles générations comme le firent les anciennes. Chacun recommence pour son propre compte la même et pourtant intransmissible expérience. Ce sont les Contes eux-mêmes qui nous avertissent du pouvoir très limité des psychanalystes et autres entrepreneurs de réduction et de rationalisation du comportement érotique. Le seul initiateur véritable est cet élu de l'autre sexe qui inspire l'amour, triomphe des nécessaires épreuves rituelles et achève d'opérer

la grande métamorphose de l'autre, tandis que l'autre lui rend la réciproque.

Pour être moins visible que celle des insectes ou des serpents, cette métamorphose n'en est pas moins profonde et terrible en même temps que merveilleuse.

L'érotisme des Contes est aussi étranger à la pudibonderie qu'à l'obscénité. Il se place exactement aux antipodes des « machines célibataires » et fait apparaître l'amour dans sa totalité physique et mentale, rayonnante.

MA MERE L'OYE.

Si l'habitude n'était la plus inexorable des puissances d'aveuglement, peut-être s'aviserait-on mieux de ce qu'a de stupéfiant ce grand dialogue de ma Mère l'Oye prototype de toutes les grand'mères et nourrices s'entretenant en grande confiance avec les petits-enfants, par-dessus la tête des adolescents et adultes, de ce qui fait le mystère capital que jeunes gens et personnes sérieuses taisent par-dessus tout à ces petits enfants. Il se peut que les bonnes vieilles dames puritaines n'y entendent pas malice, mais le fait est là. Je ne jurerais pas d'ailleurs que nombre de vieilles paysannes et de lucides grand'mères ne comprennent pas fort bien ce qu'elles disent à demi-mot, sans avoir jamais puisé leur science dans les livres de Sigmund Freud. On voit bien d'ailleurs Perrault et Mme d'Aulnoy laisser plus d'une fois passer le bout de l'oreille. C'est merveille, en tout cas de voir tant de respectables personnes ouvrir en toute innocence aux bambins le chemin du plus grand désir humain, mais dans le seul climat de mystère qui puisse leur apporter peu à peu la vérité.

Le comble est que si les symboles sexuels demeurent voilés, leur rôle symbolique est confirmé le plus expressément du monde par le fait que le contenu le plus apparent des Contes est celui de l'amour. Laissons à part, si l'on veut, le Petit-Poucet, Barbe-Bleue et même le Chat Botté, l'objet souverain des autres contes, c'est la rencontre de l'un et de l'une, c'est l'exaltation du désir d'amour, à travers toutes les épreuves, jusqu'à l'accomplissement parfait du désir: « Et ils se marièrent, et ils furent heureux et ils eurent beaucoup d'enfants ».

Pour rituelle que soit cette phrase, elle n'est visiblement pas là pour satisfaire un impératif moral et social, mais comme parachèvement du désir d'amour.

Dans l'intervalle, rien n'est d'ailleurs négligé pour souligner, en termes déjà romantiques, l'exaltation de l'amour.

« Quand le prince, écrit par exemple Mme d'Aulnoy, sut qu'il ne pouvait espérer sa chère Désirée de plus de trois mois, il fit des plaintes qui affligèrent toute la cour : il ne dormait plus, il ne mangeait point ; il devint triste et rêveur ; la vivacité de son teint se changea en couleur de souci ; il demeurait des jours entiers couché sur un canapé dans son cabinet, à regarder le portrait de sa princesse ; il lui écrivait à tout moment et présentait les lettres à ce portrait, comme s'il eût été capable de les lire. Enfin ses forces diminuèrent peu à peu, il tomba dangereusement malade ; et, pour en deviner la cause, il ne fallait ni docteur ni médecin. » (La Biche au Bois).

AVÈNEMENT DE LA FATALITE.

Mais les révélations voilées de Ma Mère l'Oye vont plus loin encore.

Je ne sais dans quelle mesure les nymphes et déités paysannes, protectrices des champs, ont pu influencer l'image des fées ; en tout cas, l'étymologie qui rattache leur nom au *Fatum* et en fait les déesses de la Fatalité est autrement en accord direct avec leur fonction essentielle.

A cet égard aussi, les grand'mères ne manquent pas d'audace dans leurs mythiques confidences. Si la misère ne vient pas atrocement la blesser, l'enfance est l'âge d'or. Pour elle, tout est plein de merveilles et tout est possible. La seule limite à ses désirs est le pouvoir des parents. S'il existait un Marx enfant, il ne manquerait pas d'affirmer que toute lutte humaine n'est qu'une lutte de générations et qu'il suffirait de renverser le pouvoir parasitaire des parents pour entrer dans le royaume de liberté, dans la définitive réconciliation de l'homme et de la nature. Il vaudrait la peine, d'ailleurs, de développer quelque jour cette intéressante doctrine.

Les Contes de Fées, malgré leur réputation un peu usurpée d'optimisme, ne vont pas si vite dans leur affirmation du bonheur. A cet égard, leur principale révélation, c'est qu'à partir d'un certain moment, au-delà de l'horizon visible pour les petits enfants, ils devront inéluctablement pénétrer dans un domaine redoutable où les attendent des épreuves inattendues. Alors, les parents ne pourront être que absents, malfaisants ou impuissants. Il n'y aura guère de secours à attendre de leur part. Les parents cessent d'être aimables, agaçants, insupportables et commodes. Leur pouvoir s'effondre devant un autre pouvoir bien plus étrange et plus souverain, qui s'était dissimulé jusque là derrière le leur : celui des fées, vivantes images de la fatalité, comme les figures du tarot et les conjonctions d'astres dans le ciel de l'astrologue.

L'une de ces premières fatalités est l'expulsion de la maison natale, le départ dans le vaste monde débordant de promesses et de périls, et même la nécessité la plus prosaïque : celle de gagner sa vie, comme on le voit le plus durement souligné dans *Peau d'Ane* et dans *Ourson*. On se demande une fois de plus à ce propos en vertu de quelles œillères on peut persister à s'imaginer que les Contes relèvent du seul royaume de la fantaisie gratuite et s'opposent vainement au « réel ». Leur univers est tout différent de celui des récits purement fantastiques qui ne se déroulent que dans un monde de rêve et d'irréel ; ils associent étroitement au contraire le plus pur merveilleux et la plus dure réalité ; et c'est là un des grands secrets de leur force.

Cette apparition des fées (ou plutôt leur réapparition après le jour de naissance où elles vinrent comme les astres de l'horoscope déterminer le futur) est d'ailleurs étroitement liée à l'expulsion violente du royaume d'enfance par l'irruption de la puberté et les rencontres d'amour. La piqure du fuseau (n'est-ce pas aussi celui des Parques ?) et la venue du Prince Charmant, dans la Belle au Bois Dormant, par exemple, ne sont pas le fruit du hasard vulgaire, mais d'inexorables nécessités, exquises et périlleuses. Les fées sont les reines du hasard objectif.

Tantôt favorables, tantôt défavorables, les fées sont les puissances de la fatalité. Ce sont elles qui font apparaître l'être aimé au moment inattendu, le dérobent, le cachent, suscitent les antagonistes, préparent les épreuves, travaillent contre le héros ou l'aident, comme les divinités de l'Olympe dans l'Iliade. Le héros peut lutter ; la fatalité n'est pas absolue, mais elle se dresse sans cesse en travers du chemin comme une rude épreuve, qu'il faut inexorablement subir. Ce sont les fées qui président aux méprises, aux rencontres, aux métamorphoses.

Mais la plus puissante de toutes ces fatalités est celle de l'amour. Le thème de l'amour fatal n'est pas une invention des poètes romantiques, ni des feuilletonistes modernes. Ce sont les grand'mères d'abord qui l'enseignent aux petits enfants lorsqu'elles leur racontent les histoires des fées :

« Il entra dans une chambre toute dorée, et il vit sur un lit, dont les rideaux étaient ouverts de tous côtés le plus beau spectacle qu'il eût jamais vu, une princesse qui paraissait avoir quinze ou seize ans, et dont l'éclat resplendissant avait quelque chose de lumineux et de divin.

« Il s'approcha en tremblant et en admirant, et se mit à genoux auprès d'elle. Alors, comme la fin de l'enchantement était venue, la princesse s'éveilla ; et, le regardant avec des yeux plus tendres qu'une première vue ne semblait le permettre :

« — Est-ce vous, mon prince ? lui dit-elle, vous vous êtes bien fait attendre. »

Mon prince. Dans ce possessif instantané éclate toute la force de l'amour et de la fatalité.

LES DEUX SOCIÉTÉS DE MYSTÈRES.

En définitive, rien de plus clair que la signification de ces Contes. Mais c'est un livre scellé de sept sceaux. Si les grand'mères peuvent en user si libéralement avec les petits enfants pour les préparer de longue date à leurs futures épreuves et aux ravissements d'amour, c'est parce qu'il en parle de façon singulièrement énigmatique.

A cet égard aussi, le « déguisement » est on ne peut plus justifié. Non pas seulement parce qu'il exprime à lui seul quelque chose de capital et d'intraduisible sous une autre forme, ni pour l'honnête plaisir de respecter les convenances, mais (à l'intérieur de ces deux raisons) parce qu'il n'y a de véritable initiation que mythique.

Ne soyons pas antirationalistes au point de prétendre que les explications crues n'ont pas d'importance, mais ne soyons pas non plus rationalistes au point de croire qu'elles peuvent à elles seules constituer une initiation. Rien de plus sérieux que l'intelligence diurne, mais sans l'alliance de l'intelligence nocturne, elle est toujours boiteuse, borgne et manchote. La raison et l'expérimentation ne sont pas de très puissantes conseillères au royaume d'amour.

Pour l'enfance, le monde des adultes est une grande société de mystère. Elle sent qu'il garde tout près d'elle, derrière une immense muraille de Chine, une profonde part dérobée : les secrets de la vie, cette grande arche de pont qui passe au-dessus de l'enfance et qui va des jours de la naissance à ceux de l'amour. Ce genre de mystère ne s'apprend pas comme le calcul et la grammaire. Les schémas n'y suffisent pas, ni les exposés rationnels. On a beau expliquer les problèmes repérables, le mystère reste à peu près entier. Dire que la rose des Contes représente un organe sexuel, c'est aussi clair et pratique que de montrer sur quel commutateur il faut appuyer pour allumer la lampe du vestibule. Mais, si l'on peut poser la question aussi prosaïquement cela n'apprend en rien ce qu'est l'électricité, pourquoi la lampe éclaire, comment il faut faire en cas de panne, et quand bien même on explique une suite infinie de pourquoi, le plus important est en dehors de toute possibilité d'explication. Dans la discussion avec l'adulte, c'est l'enfant qui a raison lorsqu'il pousse les pourquoi à l'infini et n'est

jamais satisfait. Si admirable que soit la physique moderne, il y a quelque chose en nous qui demeure à peu près aussi insatisfait qu'avant toute science quand on nous assure que la lumière est faite de... Mais de quoi, au juste ? D'ondes ou de particules ? On ne sait pas très bien et même si on pouvait liquider l'opposition de ces deux modes de représentation, le mystère continuerait comme toujours de voler à tire d'ailes en avant des problèmes. Et l'amour ? Qu'est-ce que l'amour ?

A côté de ce qui peut et doit s'expliquer, ce à quoi personne ne peut sérieusement proposer de renoncer, reste ce qui demeure inexplicable, mais mystérieusement et réellement sensible. C'est cette seconde part qui serait tout à fait inexprimable s'il n'existait les figures des symboles. C'est là qu'il s'agit véritablement d'initiation, au sens le plus classique du mot.

C'est ainsi que laissant de côté l'information précise et immédiate sur une part de la question, les Contes introduisent en figures et en émotions mythiques au climat extraordinaire et irrévélable du monde des adolescents et des adultes.

« Différentes façons de regarder une pomme, raconte Kafka : celle du petit garçon, obligé de tendre le cou pour voir tout juste la pomme sur la table et celle du maître de la maison qui prend la pomme et la tend librement à son convive. » (in *Journal Intime*, trad. Klossowski, p. 249).

Différentes façons de voir l'amour, mais il demeure infiniment plus mystérieux pour qui que ce soit.

Du plus loin qu'il me souvienne, je me revois encore, reprenant dans la Bibliothèque Rose, les volumes des Contes pour les relire à loisir et sans contrôle familial. Ce n'est pas qu'on m'eût jamais empêché de les lire, mais les explications qu'on me donnait, le climat d'amusement et de fantaisie dans lequel on m'en parlait ne me laissait pas satisfait. Je sentais sans comprendre qu'il y avait une plénitude infinie dans ces Contes et qu'il m'incombait à moi seul, en fin de compte, de les déchiffrer. La naïveté, sans doute, était d'y voir un message personnel, et pourtant il est vrai que le message réservé dans les Contes est aussi bien personnel qu'universel. Je ne croyais pas aux fées avec trop de certitude, mais quand même, je ne pensais pas qu'on pût en parler si à la légère que faisaient les grandes personnes. Dans cette recherche, j'acceptais non sans regret et aussi non sans ironie d'être continuellement déçu. Et pourtant ! Entre la féerie de la chimère et le chewing-gum de la déception, où passait le vrai chemin ?

C'est l'amour qui est la voie royale.

Mais c'est à l'heure où l'on abandonne les Contes que l'on commence à découvrir, sans se souvenir d'eux, leur vérité. On en sort par le point de fuite, au fond du tableau. La mémoire parvient cependant, quelquefois, à cheminer intacte de l'un à l'autre monde. C'est peut-être la différence entre ces deux espèces de mutation qui explique pourquoi les uns et non les autres ont le sens du symbolisme.

Ce qui reste par contre indispensable pour passer d'une société de mystères à l'autre : de l'enfance à la vie adulte, c'est une métamorphose physique très précise et la métamorphose mentale qui lui est liée.

Peut-être voit-on mieux maintenant à quel point un mythe est bien autre chose que l'irréel par opposition à la « réalité ». Il n'est, en un sens, qu'une façon différente et au moins aussi valable que les autres, de voir la réalité. Il peut même être le moyen d'anticiper sur la découverte de la réalité. Loin d'être réductible à une seule projection de la subjectivité sur l'objectivité, il est aussi une projection de l'objectivité sur la subjectivité. Il est si profondément articulé avec le réel que ces mythes d'initiation « *ad usum delphini* » aux énigmes de la vie ne peuvent être tout à fait compris qu'à la condition d'une métamorphose physique et mentale de l'être.

Mais, à partir de là, si les Contes de Fées ont une signification mythique qui anticipe sur le destin physique et spirituel de l'homme, est-ce qu'il n'y a pas d'autres mythes, placés plus en avant, qui anticipent sur l'avenir de l'adulte lui-même ? Si l'enfance se sent englobée dans une communauté de mystères par rapport à l'adulte, est-ce que l'adulte à son tour n'appartient pas à une autre communauté de mystères, dirigée non plus vers la vie, mais vers la « mort » ? Est-ce que la « moralité » mythique qui ressort des Contes de Fées ne serait pas propre à nous ouvrir un peu de lumière sur une autre initiation ?

Dans un de ses beaux contes, Jean Ferry parle d'une singulière « Société Secrète ».

« En vérité, elle ne ressemble à aucune autre association de ce genre... On n'est d'ailleurs jamais tout à fait sûr d'en être ; il y a beaucoup de gens qui se croient membres de cette société secrète, et qui ne le sont pas du tout. Ils ont beau avoir été initiés, ils en sont encore moins membres que bien des hommes qui ne connaissent même pas l'existence de la société secrète... En fait la situation est encore plus compliquée, car certains postulants sont admis aux plus hauts degrés sans avoir subi aucune épreuve, d'autres même sans avoir jamais été avisés. Et à vrai dire, il n'est même pas besoin de postuler ; il y a des gens qui ont reçu des initiations

très élevées qui ignoraient jusqu'à l'existence de la société secrète... Si haut, si loin qu'aille l'initiation, elle ne va jamais jusqu'à révéler à l'initié le but poursuivi par la société secrète... » (in *Le mécanicien*).

Pour désabusée que soit cette histoire, franchement inspirée de Kafka, elle n'en exprime pas moins bien, entre autres significations possibles, la nature de cette communauté de mystères, à peine consciente, des adultes.

Est-il vraiment exclu de pouvoir apporter un peu plus de lumière ?

A ce propos, il faut bien rappeler une fois de plus qu'il existe deux littératures profondément opposées : distinction bien plus importante que la différenciation par exemple entre les livres pour enfants et les livres pour adultes. En face de la littérature somme toute assez positive des Malheurs de Sophie, il y a les Contes. De même en face de la Chartreuse de Parme, du Père Goriot, de Thérèse Desqueyroux, ou du Bourgeois Gentilhomme, il y a les romans du Graal, Aurélia, Locus Solus, le Temps Retrouvé, et tout fraîchement paru l'admirable récit de Blanchot, le plus pur, le plus nocturne-transparent, le plus miroirique qu'il ait écrit : *Celui qui ne m'accompagnait pas*.

Ce que ces œuvres proprement initiatiques nous apportent, ce n'est pas la simple description de ce qui se passe aujourd'hui, ou plutôt de ce qui paraît se passer, mais de ce qui se passe réellement dans les dimensions d'une optique plus vaste que celle de la quotidienneté banale ; c'est surtout l'affrontement de la mort.

Pour en rester à ce que peuvent nous faire entrevoir à ce propos les Contes de Fées, c'est peut-être surtout aux contes alchimiques, à toute la mythologie alchimique, qu'il convient de les comparer.

Il serait difficile de croire que c'est par simple hasard que les Contes de Fées multiplient les images de rois et de reines, d'animaux féroces, d'oiseaux, d'éborgements et de mariages, les thèmes de l'or et de la fontaine de jouvence, comme il en va pour la littérature de Basile Valentin ou de Michel Maïer. De cette dernière, les enfants ne font guère usage et elle a une autre destination, liée à une autre signification.

Il est bien remarquable cependant de voir avec quelle constance les alchimistes nous présentent la mythologie la plus labyrinthique, la plus indéchiffrable, en ajoutant à la fois qu'il ne leur est pas permis de révéler le mot de l'énigme, alors que, disent-ils, il est en fin de compte le plus simple et le plus naturel qui soit. Cette « contradiction », on le voit,

est clairement superposable à celle des Contes de Fées. Pour l'enfance, ils sont profondément hermétiques, si clair que soit le voile qui cache une réalité très simple et très précise — à certains égards.

Mais si les Contes de Fées ne sont pas vraiment compréhensibles sans une transformation physique et mentale de ceux auxquels ils s'adressent, n'en va-t-il pas de même, à un autre stade, pour la compréhension des mythes de l'alchimie ?

L'initiation que propose le Vieillard de l'alchimie à de laborieux adultes, n'est pas celle qu'offre aux bambins Ma Mère l'Oye. Mais les avances et les réserves de leurs pédagogies ne sont pas sans de curieuses ressemblances.

Nous savons en quoi consiste la métamorphose très évidente annoncée par les Contes de Fées. Qui dira l'autre métamorphose physique et mentale, cachée derrière les secrets alchimiques ?

MICHEL CARROUGES.

METAMORPHOSES

Je continue à aimer les fables parce que j'y rencontre des personnages extraordinaires. J'aime que dans une cour de ferme, celle où Rosette est assise, apparaisse un envoyé, « un homme en habit et chapeau galonné ». (Je regrette de ne pouvoir reproduire l'illustration de Didier). J'aime que tout à coup, sans présentation aucune, on me dise : « là, était le Roi Charmant qui avait le plus beau et le plus grand de tous les Royaumes ». Que cet état-civil est donc simple ! que ce roi a peu d'attaches avec le Monde et avec le Temps ! Ne serait-il pas exempt de filiation ? Il est. Etre, tout simplement, n'est-ce pas plus admirable qu'être le fils de Semiramis et de Louis XIV ou de Cléopâtre et de Laurent le Magnifique ? Y a-t-il des récits modernes qui puissent me présenter de tels personnages ? Car ce n'est pas l'anachronique qui me charme et, avec moi, tous ceux qui sont encore touchés par les fables, c'est l'a-chronique. D'ailleurs, il suffit que je dise ou que j'entende : « Il était une fois », pour qu'aussitôt mon esprit et mon cœur soient persuadés qu'il ne s'agit point de quelque passé. « Il était une fois » ne signifie pas plus « dans la nuit des temps », que « dans mille ans ». Le mystère de cette formule m'imprègne alors comme la vie elle-même. C'est une formule de pérennité où passé et futur n'ont plus de sens. Ma mémoire n'a point à faire effort pour se reporter en arrière, mon imagination pour essayer de prévoir. « Il était une fois », signifie « toujours » et le mystère vient moins de la qualité des événements et des personnages, que de cet éternel présent dont je suis devenu, pour ainsi dire, le lieu de fusion et de transmutation. C'est moins à des personnages et à des actions que je vais m'attacher qu'à cette fabuleuse temporalité où ils ont agi, agissent et agiront. Je cesse d'être un simple acteur appelé

à vivre ses propres actions sur la scène du monde parce qu'il m'est révélé que je suis également une scène où des protagonistes jouent une pièce essentielle. Ce n'est plus le temps mais la durée, plutôt, qui se manifeste en moi, sorte d'atmosphère de velours tramée d'intemporalité, semblable, en cela, à l'atmosphère du théâtre où il n'y a plus le jour ou la nuit, mais une pénombre de théâtre faite de lumière et d'obscurité. « Il était une fois », n'est pas une proposition circonstancielle mais un charme : elle est ces coups qui précèdent le lever du rideau, ou, si l'on veut, les six petits coups de baguette destinés à nous délivrer de la peau d'âne du temps.

L'homme d'aujourd'hui est-il encore troublé par les fées ? En a-t-il la nostalgie ? En rencontre-t-il sur son chemin ? Moi, j'en rencontre souvent, mon désir me les fait reconnaître le plus aisément du monde. Mon désir, oui, je dis bien : c'est lui qu'allume le feu, et les sens sont bien aise de ces tisons, de cette chaleur et de ces flammes. Mais, bientôt, c'est l'esprit qui bénéficie de la lumière du feu : les tisons sont oubliés, les sens s'endorment comme des chats, et c'est dans cette lumière que l'esprit s'élève et s'élance à la recherche des fées. Pour cette quête (on ne rencontre jamais que ce que l'on cherche) point n'est besoin de quitter cette terre. Il suffit de regarder une femme, comme le magicien regarde la boule de cristal, et aussitôt le « modèle » de la femme apparaît. Par sa noblesse, par sa dignité, par sa beauté, la fée n'est-elle pas ce « modèle » et ne puis-je le déceler tous les jours dans les journaux de mode ? Les modélistes ne m'offrent-ils pas journellement des silhouettes idéales, dont la légèreté et la taille dépassent celles de nos compagnes les plus élancées et les plus élégantes ?

Et, certes, ce sont les nécessités de la présentation, de la mise en valeur, qui font qu'un modèle doit être dessiné « grand », mais comment l'homme, dont la meilleure définition, puisqu'elle tient surtout compte de sa spiritualité, paraît être celle « d'animal analogisant » pourrait-il ne pas établir une relation entre « femme grande » et « femme exemplaire », détentrice de Pouvoirs et de Charmes ? Et une preuve de ce besoin de trouver une nécessité analogique, liant la grandeur terrestre à la grandeur surnaturelle, ne nous est-elle pas offerte par cette secte qui prétendait que la taille du Christ devait dépasser celle d'un homme ordinaire parce que le Christ était divin ? Le Christ n'était-il pas, aux yeux de ces hérétiques, le « Modèle » par excellence, l'Archétype ?

Si donc, un homme moderne regarde, avec plaisir, les journaux de mode, tenez pour assuré qu'il cherche des fées à travers les femmes et, sans crainte de me tromper, je le juge plus enclin à vénérer les Idées que les fusées interplanétaires.

Les hommes d'aujourd'hui ont certainement le goût du mystère, mais tous peuvent-ils le satisfaire dans la littérature fantastique ? « Un monstrueux tripode, plus haut que plusieurs maisons, enjambait les jeunes sapins et les écrasait dans sa course : un engin mobile de métal étincelant, s'avancait à travers les bruyères ; des câbles d'acier, articulés, pendaient aux côtés de l'assourdissant tumulte de sa marche, se mêlait au vacarme du tonnerre ».

Ces images ne parviennent à provoquer en moi que les réactions d'un piéton devant un train qui déraile.

Mais voici le mystère des fables : « Me voici, Beau-Minon, dit Blondine, je te suis. Mais comment pourrions-nous passer dans ces buissons si touffus ? je ne vois pas de chemin ».

« Beau-Minon, pour toute réponse, s'élança dans les buissons, qui s'ouvraient d'eux-mêmes pour laisser passer Beau-Minon et Blondine, et qui se refermaient quand ils étaient passés. Blondine marcha ainsi pendant une heure ; à mesure qu'elle avançait, la forêt devenait plus claire, l'herbe plus fine, les fleurs croissaient en abondance ; on voyait de jolis oiseaux qui chantaient, des écureuils qui grimpaient le long des branches. Blondine, qui ne doutait pas qu'elle allait sortir de la forêt et qu'elle reverrait son père, était enchantée de toute ce qu'elle voyait ; elle se serait volontiers arrêtée pour cueillir des fleurs ; mais Beau-Minon trottait toujours en avant, et miaulait tristement quand Blondine faisait mine de s'arrêter.

« Au bout d'une heure, Blondine aperçut un magnifique château. Beau-Minon la conduisit jusqu'à la grille dorée. Blondine ne savait pas comment faire pour y entrer ; il n'y avait pas de sonnette, et la grille était fermée. Beau-Minon avait disparu ; Blondine était seule ». Je dirais que ce mystère fait résonner le mystère même de notre nature. Car notre âme est sans doute plus liée à la forêt, au château, à la rose, au roi, qu'aux tripodes et qu'aux fusées. Le mystère à la Wells n'est qu'un aspect de notre ignorance devant certaines techniques ou pseudo-techniques, le mystère des fables devient l'intuition de notre profondeur. L'un est véritablement mystère, l'autre n'est que secret de fabrication.

L'amateur de fusées, me paraît moins exigeant que l'amateur de contes de fées. Que l'on fasse tenir le merveilleux dans des machines interplanétaires, voilà qui m'afflige. L'espace intersidéral ? Ce n'est jamais, à tout prendre, qu'une région un peu au delà de mon village. « L'énorme vaisseau interstellaire ? » Ce n'est jamais qu'une charrette perfectionnée. La vitesse ? La vitesse me laisse humain. Même dans les contes de fées, je n'ai jamais été touché par les tapis volants ou par ces animaux qui vous prennent en croupe, tel ce coq qui transportait le Bon petit Henri : « Monte sur mon dos, Henri et, foi de Coq, je te mènerai à l'autre bord ». Que ce soit à cinquante, à cent, à mille ou à dix mille kilomètres à l'heure, vous perdrez peut-être votre chapeau, jamais votre squelette.

Certains moyens de locomotion, à vrai dire, m'ont toujours enchanté, mais parce qu'ils sont le résultat d'une métamorphose. Une citrouille qui devient carrosse, des souris qui deviennent chevaux, voilà qui est merveilleux, voilà qu'enfin les formes ne sont plus enfermées dans leur forme, les choses dans leur nature. Que dis-je ; nous assistons à l'éclatement de la forme ; le monde ne nous apparaît plus fait que de la substance des nuages qui ne cessent d'être des dragons que pour devenir des îles bienheureuses, des atolls que pour se transformer en géants. Nous assistons au travail du potier qui, de la même argile, fait une cruche puis, repent, un oiseau, une boule ou un homme.

Par la métamorphose nous touchons à cette force vive qui brasse la matière :

*Principio, coelum, et terras camposque liquentes,
Lucentemque globum Lunæ, Titaniaque astra
Spiritus intus alit, totamque infusa per artus
Mens agitat molem.*

Il s'agit bien là de vitesse ! Il s'agit d'éternité.

« A la fin je suis las de ce monde ancien » s'écriait un jour Apollinaire. Mais le monde, même le monde nouveau de la Science-Fiction, n'est-il pas destiné à être toujours ancien ? Pour surprenants qu'ils puissent être, le premier jour, les effets de la force d'attraction sur Vénus ou sur la Lune ne seront jamais que des effets matériels et constants. Le monde nous paraît parfois jeune et vierge : quand nous découvrons l'Amérique, des paysages sous-marins, des galaxies et de nouveaux systèmes. Mais

tous ces étonnements, pour justifiés qu'ils soient, ne sont que des égarements passagers. Durant ces divagations, nous oublions que l'univers n'est et ne sera jamais que notre peau, celle qui ne change pas, celle dont certains hommes veulent à tout prix se libérer.

Toutes les « anticipations » me semblent des démissions. Pressées de sauter par dessus l'actuelle civilisation mécanique, leurs trajectoires étincelantes passent, avec trop de désinvolture, par dessus l'homme.

Les récits de Science-Fiction remplacent aujourd'hui les récits d'âme-fiction. Mais y a-t-il besoin d'écrire de nouveaux récits d'âme-fiction ? Et peut-on en écrire de nouveaux ? On peut imaginer d'innombrables variantes de Tripodes, puisque nous les concevons et nous les faisons agir dans l'univers du Multiple, mais les thèmes qui intéressent l'âme humaine (thème des épreuves à surmonter, thème du secret, thème de la connaissance, thème de l'autre monde), ne sont pas innombrables et il n'y a qu'une métamorphose : celle de Glaucus : « Près du rivage où je faisais mon séjour ordinaire, est une prairie, dont un côté est arrosé des flots de la mer, l'autre est toujours couvert de fleurs et de verdure.... Je fus le premier qui m'assis sur cette charmante prairie, et tandis que je faisais sécher mes filets, que je comptais le poisson que je venais de prendre, et que je le jettais sur l'herbe, je fus frappé d'un prodige qui doit vous paraître incroyable... A peine ces poissons avaient touché l'herbe, qu'ils commencèrent à se remuer et à sauter avec la même vivacité que s'ils eussent été dans l'eau. Pendant que j'admirais un prodige si nouveau et si inouï, ils se jetèrent tous dans la mer. Saisi d'étonnement, et ne sachant si je devais attribuer cette merveille à quelque Dieu, ou à la vertu de l'herbe de cette prairie, je me disais en moi-même : serait-il possible, que cette herbe eût une qualité surprenante ? J'en cueillis dans le moment, je la portai à la bouche, et je la mâchai. Dès que j'en eus avalé, je sentis mon cœur et mes entrailles palpiter ; et il me prit tout à coup un si grand désir de changer de nature, qu'il ne me fut pas possible d'y résister plus longtemps. Adieu, m'écriai-je, adieu pour la dernière fois, terre que j'abandonne, et en disant ces mots, je me précipitai dans la mer. Les Dieux qui l'habitaient, me reçurent parmi eux, et prièrent l'Océan et Thétis de me dépouiller de tout ce que j'avais de terrestre et de mortel ». Cette métamorphose est-elle si différente de cette autre : « La Bête avait disparu et la Belle ne vit plus à ses pieds

qu'un prince beau comme le jour ? ». Des hommes y sont encore sensibles : ceux qui, tout en souhaitant leur métamorphose, savent qu'elle n'est possible que parce qu'ils recèlent au fond d'eux-mêmes des herbes mystérieuses qui les font très précieux. Ceux-là demeurent dignes des fables et de la Fable pour n'avoir jamais confondu, et si grossièrement : Fantastique et Merveilleux. « Fantastique » se dit d'un monde dont l'existence dépend de notre imagination, phénomène issu d'un monde phénoménal, fictif, ombre de l'ombre, piètre mensonge du grand Mensonge (« Soleil, faute éclatante ! »). « Merveilleux » se dit d'un monde devant lequel nous nous sentons émus non point parce qu'il est étrange, inaccoutumé, surprenant, mais parce que cette merveille nous la reconnaissons nôtre véritablement, parce que, mis en sa présence, nous découvrons que nous sommes nous-mêmes les héros de la plus grande aventure, de la plus belle fable, celle dont Valéry a pu dire qu'elle était « au commencement » et qu'elle « y sera toujours ». Cette Fable ne se raconte pas avec n'importe quel langage : même au xx^e siècle l'homme est à la recherche de paroles et non de mots.

LOUIS-PAUL GUIGUES.

LA BALANCE DES FÉES

Les études qui ont été faites sur les contes de fées français, concernent en général leur origine ou leur soubassement folklorique. Je serais certes le dernier à contester l'immense intérêt de ce genre de recherches. Pourtant, s'adresser immédiatement à la tradition paysanne orale, est une façon d'esquiver le problème que ces contes présentent pour nous.

En effet ces histoires qui nous ont été racontées à nous autres enfants des villes, élèves des écoles, puis que nous racontons à nos enfants, les retrouvant à point nommé, les choisissant sans hésiter, mais les choisissant dans l'ombre, sans nous expliquer nos raisons : le Chat Botté, l'Oiseau Bleu, la Belle et la Bête, nous ont été transmises par l'écriture aussi bien que par la parole. On nous les a lues, nous les avons lues. Le texte est là pour rafraîchir notre mémoire.

Les contes de Perrault et ceux de Madame d'Aulnoy nous permettent d'observer le moment précis où du folklore on passe au livre, où la tradition orale appelle l'écriture à son secours pour se perpétuer. Perrault a transcrit les contes de Ma Mère l'Oye, parce qu'il était sensible à leur beauté, mais surtout parce qu'il avait conscience de leur utilité, de leur actualité. Il n'est nullement un fouilleur dégageant un trésor enseveli, un archéologue du conte, comme les frères Grimm. Il oppose la fantaisie française « moderne » aux fables antiques. Il ne propose pas de nouveaux modèles ; il fixe une tradition présente. Quant à Madame d'Aulnoy, elle imagine librement à l'intérieur du domaine féérique, sans se soucier de respecter la lettre des histoires entendues.

Le mécanisme de transmission du conte n'est pas fondamentalement transformé par cette intervention du livre. Il s'agit toujours de récits faits par des adultes à des enfants, qui devenus adultes, les raconteront à nouveau, ou les liront,

ou les feront lire à nouveau. Mais il est essentiel de se rappeler que toute la tradition féerique française qui nous a atteinte directement, qui habite en nous, qui participe à notre constitution, est passée, a été filtrée par des livres, et par un très petit nombre de livres.

La féerie, telle qu'elle est vécue et transmise actuellement, comporte un grand nombre d'éléments d'origine étrangère, comme certains contes des frères Grimm, d'Andersen, ou les Mille et une Nuits dans la traduction de Galland, mais les contes français forment au milieu de cet ensemble un bloc extrêmement solide et cohérent.

D'innombrables recueils ont été publiés depuis la fin du XVII^e siècle, mais la décantation n'a retenu que les contes de Perrault, ceux de Madame d'Aulnoy, la Belle et la Bête, de Madame Leprince de Beaumont, perdu dans la poussière des moralités un peu sottes de son Magasin des enfants, et les nouveaux contes de fées de la comtesse de Ségur, qui sont les seuls contes du XIX^e siècle qui méritent d'être comparés aux précédents.

I. — LA REGION DU FICTIF.

Le conte est un récit destiné aux enfants. Le conteur est traditionnellement représenté sous les traits d'un vieillard. Tous nos auteurs ont insisté sur l'utilité du conte, et l'étude des moralités nous permet d'apprécier quelle conscience ils avaient de la portée de ce qu'ils racontaient. Le vieillard, qu'il adulte, transmet une expérience, sans forcément se la représenter clairement.

L'enfant a une appréhension de la réalité restreinte, un vocabulaire restreint. De quoi qu'on lui parle, il faut transposer. On est obligé, pour se faire comprendre, de se limiter à des notions familières, ou à d'autres qui soient intelligibles à partir des premières grâce à des rapports simples, par exemple des rapports d'opposition.

Les récits véridiques, dans lesquels l'enfant se trouve continuellement plongé — ce que l'on a fait hors de sa présence, ce que font les autres — jouent un rôle fondamental dans l'élargissement et l'affermissement de son appréhension immédiate de la réalité. C'est à l'intérieur de cette histoire perpétuelle qu'intervient le conte ou récit d'événements imaginaires.

Il est essentiel pour l'enfant de pouvoir déceler immédiatement s'il se trouve dans le domaine de la fiction. Le conte est donc obligatoirement fantastique, c'est-à-dire en opposition

flagrante avec le quotidien. L'enfant ne peut commencer par une « littérature » réaliste, surtout dans la société française où la notion adulte de réalité est si durcie.

Dans l'émerveillement que le conte procure à l'enfant, et à cet enfant qui subsiste en nous au-dessous des écorces de l'âge, il y a certes l'accueil de la nouveauté, le dépaysement, la joie de l'objet jamais vu. Mais on sait bien que cette joie est d'autant plus forte que l'objet jamais vu se présente comme visible, comme appartenant au monde de la réalité. Ce qu'il y a surtout, d'abord, c'est le plaisir de savoir que tout cela n'est pas vrai, le plaisir de ne pas être dupe de la fiction, le plaisir de se sentir profondément d'accord avec l'adulte sur ce qui est réel et ce qui ne l'est pas. Le conte libère de l'immédiat par la possibilité qu'il apporte de s'en éloigner en toute certitude. C'est grâce à lui que la réalité se présente comme une chose sûre et solide, que l'on distingue bien, que l'on maîtrise et que l'on comprend.

Les formules stéréotypées : « Il était une fois », « ils furent heureux et ils eurent beaucoup d'enfants », enferment le conte dans leur parenthèse, et signalent, à l'intérieur du récit perpétuel de l'adulte, le passage du véridique au féérique et inversement. Mais cela ne suffit pas ; il faut qu'à l'intérieur du conte soit perpétuellement rappelée la distance par rapport au quotidien, d'où l'emploi constant du superlatif singularisant : « c'était la plus belle fille que l'on eût jamais vue », ou « le nain le plus laid qu'il y ait jamais eu depuis qu'il y a des nains ». Le conteur doit tenir en éveil l'attention de l'enfant, mettre les choses au point, l'assurer qu'il s'agit bien d'un conte, par des rencontres de mots inattendues, par des événements surprenants, en prenant le contre-pied, en prodiguant le rare, en couvrant les murs de pierres précieuses.

La fée est l'incarnation même de cette invraisemblance. Elle est ce qui lie citrouille et carrosse. Il ne s'agit pas de croire aux fées ; et l'enfant ne risque pas de croire dangereusement aux fées ; elles sont là justement pour que l'on ne croie pas aux contes. Dire que c'est la fée qui transforme la citrouille en carrosse, c'est d'abord une façon de souligner le fait que dans la réalité un tel événement a peu de chances de se produire.

J'aperçois ici poindre une objection d'importance. On dira : mais l'enfant croit un peu aux fées, nous croyons tous un peu aux fées, nous désirons que les fées apparaissent ; c'est que nous désirons tous que la réalité soit un peu autre chose que ce que les adultes en disent, et qu'il est bien possible qu'elle soit autre chose en effet ; c'est que l'isolement de la région féérique n'est jamais complètement réalisé, et que, par contre-coup, la réalité n'apparaît jamais comme définitivement durcie.

Sous les fées de Perrault transparaissent lointainement d'autres fées, tout différentes, les fées du folklore, au travers desquelles survivent les divinités de religions recouvertes. Elles sont les ombres de ces ombres, et je m'attache à dégager la signification qu'elles ont prise en son temps jusqu'au notre, laissant à d'autres plus qualifiés le soin de débrouiller leurs existences antérieures, pour retransformer en lumière le très mince reflet qui nous atteint.

Finalement c'est la structure même du contenu de la région des fées qui l'isole. Il repose sur une architecture d'inversions dont nous allons distinguer les principaux étages. La région des fées c'est le monde à l'envers, c'est l'autre côté du miroir, c'est le contrepoids.

II. — LA REGION DE L'EXEMPLAIRE.

Le conte considéré dans sa situation authentique, c'est-à-dire comme raconté ou lu à l'intérieur du cercle familial, est une relation entre l'adulte et l'enfant qui ne se réduit pas au fait que l'un écoute ce que l'autre dit.

En effet, la région des fées constitue un domaine de conscience stable, bien déterminé et qui se trouve être ce que l'adulte et l'enfant ont de plus en commun.

Leurs appréhensions de la réalité sont très différentes, et celle de l'enfant change sans que l'adulte puisse en surveiller les progrès, mais l'enfant ne connaît de la région des fées que ce que l'adulte lui en raconte. Elle est donc un terrain d'entente, un centre de références parfait, la région même de l'exemplaire.

La moralité officielle, admise, va s'exprimer plutôt par des préceptes directs, et par des exemples empruntés à la réalité, ou qui se feront passer pour tels (les hommes illustres de Plutarque, — édition revue pour la jeunesse, — les vies de saints, les innombrables histoires d'enfants sages). L'enseignement des contes, sans la fronder trop ouvertement, va en constituer une correction.

Le langage spécial du conte libère la conscience de l'adulte. Par cette ruse se transmet une expérience morale qui déborde les préceptes reconnus.

Cette correction de la moralité officielle ne représente nullement une rébellion ouverte contre celle-ci. Elle comble ses vides, elle compense son hypocrisie.

Seuls se transmettent les contes utiles, les autres s'oublient.

L'adulte ne retrouve que ce qui a pris sens pour lui, même si ce sens est resté obscur, que ce qui l'a aidé. En racontant, il obéit à la voix de l'enfant qu'il a été, qui lui murmure qu'il est dans le vrai, que c'est bien cela qu'il faut lire ou dire, et qui se réjouit et s'émeut dans l'ombre.

Perrault dit admirablement dans sa préface aux contes en vers : « ce sont des semences qu'on jette, qui ne produisent d'abord que des mouvements de joie et de tristesse, mais dont il ne manque guère d'éclore de bonnes inclinations », et sous le pseudonyme de son fils, dans l'épître dédicatoire des Contes de Ma Mère l'Oye : « ils renferment tous une morale très sensée, et qui se découvre plus ou moins selon le degré de pénétration de ceux qui les lisent ».

Monde à l'envers, monde exemplaire, la féerie est une critique de la réalité durcie. Elle ne demeure pas à côté de celle-ci ; elle réagit sur elle ; elle invite à la transformer, à remettre à l'endroit ce qui, en elle, est mal placé.

III. — LES ROIS ET LES BERGERS.

Les contes présentent de la société une image violemment contrastée. Ils ne parlent pas seulement de rois et de bergers ; ils parlent de rois qui sont plus grands, plus riches, plus puissants, plus heureux que tous les rois réels, de laboureurs, de bûcherons, plus pauvres encore que tous ceux que l'enfant pourrait rencontrer.

Ces superlatifs isolent les personnages comme fictifs, et les rendent exemplaires, en font le type même du riche, du puissant, du supérieur en fait, d'une part, d'autre part, du démuné, du petit, de l'inférieur en fait.

Mais le conte ne se borne pas à souligner l'inégalité, il la surmonte, il la compense : le pauvre devient riche, le laboureur devient, ou se révèle prince.

Ce renversement d'une situation peinte de couleurs si franches se présente d'abord comme une invraisemblance, contribue à l'isolement de la féerie, et, par contre-coup, souligne la pesanteur, la raideur des inégalités sociales réelles, la difficulté qu'il y a à les surmonter.

De plus, il provoque une résolution du sentiment d'infériorité, en fournissant à l'enfant les éléments d'un rêve éveillé compensatoire. Il peut s'imaginer marquis de Carabas.

Mais surtout, il invite l'enfant à faire passer ce rêve dans la réalité, à surmonter effectivement sa condition, et il lui en indique les moyens.

Le conte de fées fournit donc un ensemble de conseils pratiques plus ou moins voilés, indiquant de quelle façon on peut faire chemin dans le monde. Cet enseignement peut naturellement s'écarter de la morale officielle. Il est difficile de prétendre que le marquis de Carabas est d'une honnêteté sans tache. Le précepte fondamental est celui-ci: le grand moyen d'élévation sociale est un habile mariage.

Ce renversement, enfin, cette révélation d'un prince sous l'écorce d'un fils de meunier, constitue une mise en garde, un avertissement. Il démasque le mensonge de l'apparence sociale, et par là dénonce l'injustice. Il assigne à ce qui se donne comme réalité permanente, définitive, inaltérable, un caractère de contingence.

Le domaine fictif, qui se constitue par l'invraisemblance à côté du domaine de la réalité, s'applique peu à peu sur celui-ci, avec un degré de vraisemblance qui va grandissant. La féerie finit par apparaître comme fournissant sournoisement une vision plus profonde de cette réalité même à laquelle on a commencé par l'opposer. Elle se met à l'éclairer en quelque sorte par derrière. Elle en fournit une nouvelle conscience, qui, dès qu'elle se trouvera en contradiction dangereuse avec l'ancienne, l'admise, la reconnue, pourra se réfugier sous le masque de la fiction pure qu'elle est à son origine.

Cette inégalité entre rois et bergers concerne la société des adultes ou les relations des familles entre elles. A l'intérieur de la famille, dans la société des enfants, des frères et des sœurs, nous allons trouver une inégalité homologue, celle entre les aînés et les cadets.

Le conte de fées va l'amplifier, la peindre en noir et blanc, la rendre plus visible encore, et la renverser.

Poucet n'est pas seulement le fils du plus pauvre des bûcherons qui réussit à devenir un grand prince, il est aussi le dernier de sept frères, le méprisé, le tout petit, grand comme le pouce, qui finit par être le sauveur de toute la famille.

Les deux thèmes sont liés: c'est grâce au mariage et à l'élévation sociale que le cadet devient le protecteur, l'aîné de ses aînés.

La différence entre aînés et cadets, différence de force physique et de rang, trouve une illustration claire dans les différences entre animaux, les uns forts et prisés, les autres faibles et dédaignés, aimés parfois, mais non respectés.

Ainsi le plus jeune fils du meunier se lamente parce que dans son héritage il n'a reçu que le chat, tandis que ses aînés ont le moulin et l'âne. « Mes frères, disait-il, pourront gagner leur vie honnêtement en se mettant ensemble; pour

moi, lorsque j'aurai mangé mon chat, et que je me serai fait un manchon de sa peau, il faudra que je meure de faim ». Le chat représente à la fois la faiblesse et l'astuce du cadet, l'âne la puissance et la balourdise de l'aîné qui se laisse dépasser. Si le cadet est balourd, il ne pourra que rêver qu'il est astucieux comme un chat, et si l'aîné est astucieux, il gardera son rang qui est juste.

Nous retrouvons l'animal méprisé qui vous tire d'affaire dans la carpe, le corbeau, et le hibou, qui permettent à Avenant, chez Madame d'Aulnoy, de venir à bout des épreuves qui lui sont imposées par la belle aux cheveux d'or, et ainsi de supplanter son roi, puis dans le corbeau, le coq, et la grenouille, qui aident le bon petit Henri, chez la comtesse de Ségur, à gravir la montagne.

Nous verrons que presque tous les thèmes de la féerie trouvent une illustration dans le monde animal. Il est un miroir dans son miroir.

Si l'on passe des frères aux sœurs, le désavantage de la cadette va se traduire par le fait qu'elle reste à la maison. Elle est celle que l'on cherche à marier en dernier, à qui l'on refuse la parure. Son infériorité rejoint celle de la mal vêtue par rapport aux élégantes, donc de celle qui a mauvaise apparence.

Comme il découvre dans le pauvre laboureur un riche roi caché, le conte délivre la laide de sa peau d'âne ou de sa cendre.

IV. — LES PARENTS ET LES ENFANTS.

Les inégalités que nous venons de voir sont horizontales ; elles concernent des individus appartenant à la même génération. Elles apparaissent toutes sur le fond de l'inégalité verticale entre les parents et les enfants.

A la différence des précédentes, celle-ci est toujours surmontée dans la réalité. La vie transformera tous les enfants en adultes. Le dépassement de cette inégalité dans le conte apparaît donc comme une anticipation.

C'est le thème fondamental de tous les contes français classiques.

C'est un passage qui se produit toujours mais plus ou moins bien. C'est à travers lui que peuvent s'effectuer tous les dépassements d'inégalité dont nous avons déjà parlé. Son moment essentiel est le mariage, noyau autour duquel s'organise tout le contenu de la féerie.

L'enfant devient homme ou femme. Le passage à l'âge adulte a une signification différente pour le garçon et pour la fille. Aussi les contes se divisent en deux grands groupes, selon le sexe de leur héros principal.

Ceci n'implique nullement que les uns soient destinés uniquement aux garçons, les autres uniquement aux filles. Les enfants ont évidemment intérêt à être averti sur ce qui arrivera à ceux de l'autre sexe.

Le conte, décrivant à l'enfant sa propre transformation future, donc une réalité que par définition il ne connaît pas encore, doit obligatoirement procéder par transposition. Le symbolisme sexuel des contes de fées peut paraître après coup transparent, il est clair que l'enfant est d'abord incapable de le déchiffrer. Ce n'est que peu à peu que ces figures se rempliront d'un second sens; ce n'est que peu à peu qu'elles permettront d'identifier obscurément les nouveautés de l'expérience, qu'elles permettront de se diriger avec moins de risques au milieu des chemins inconnus.

Si les choses étaient appelées par leurs noms, le texte serait pour l'enfant totalement inintelligible. Il faut donc les désigner au travers d'une histoire qui possède une signification patente, en dehors de cette signification latente qui se déchiffrera plus tard. Le symbolisme des contes de fées correspond à une nécessité de l'expression.

Mais à cette nécessité fondamentale vient s'ajouter l'interdit que la moralité officielle fait peser sur l'ensemble du domaine sexuel. Quant l'enfant devient capable de déchiffrer le contenu latent, celui-ci lui apparaît comme ce dont il ne doit pas parler ouvertement, presque comme ce qu'il ne devrait pas déchiffrer.

Aussi le fait même que le conte possède une signification sexuelle, s'enveloppe dans le mystère, se réfugie telle une seiche derrière son nuage d'ombre.

L'épisode central du petit Poucet et du chat botté, c'est la mise à mort de l'ogre et la prise de ses possessions. Il reçoit dans le bon petit Henri un traitement très détaillé. Un petit garçon de sept ans, afin de sauver sa mère, doit aller chercher en haut d'une montagne la plante de vie. Il n'y parviendra qu'après avoir montré qu'il est capable de mener à bien les quatre travaux principaux de la civilisation paysanne: moisson, vendange, chasse, et pêche. Ces quatre épreuves lui sont imposées par quatre gardiens de plus en plus terrifiants: un vieillard, un géant, un énorme loup, un énorme chat, qui, vaincus, lui remettront chacun un talisman: une tabatière d'où sortiront de petits personnages, un chardon qui comble les désirs, un bâton que l'on peut enfourcher pour voyager, une griffe qui peut guérir et rajeunir. La série

se termine par un docteur, et par la tige de la plante de vie qui pressée sur la bouche de la mère la tirera de son sommeil. On assiste évidemment dans ces trois contes à une dramatisation du complexe d'Œdipe, mais ceci n'est qu'un aspect particulier d'une signification plus générale.

L'inégalité entre le père et le fils reçoit le même traitement que les inégalités horizontales dont nous avons déjà parlé: elle est amplifiée, puis dépassée. L'ogre est beaucoup plus grand, beaucoup plus terrifiant, etc., que le père réel. Mais l'ogre n'est pas seulement le père mis au superlatif, il est le père masqué. Certes le déguisement se perçoit facilement, mais il est toujours là. Le père n'est jamais tué nommément dans le conte. L'opposition au père, généralement contrecarrée par l'amour et le respect que l'on a pour lui, ne peut se satisfaire, même dans le rêve, que par une ruse. Mais surtout le meurtre est ici la figure brutale du fait que l'enfant mis au rang de père se passera lui-même de son père. Dans la réalité, ce n'est pas la personne du père qui disparaîtra, mais sa fonction. Dans le conte, ce n'est donc pas la personne du père qui est tuée, mais son aspect.

La mise à mort de l'ogre est liée à l'acquisition de la richesse et de la puissance. C'est la victoire sur lui qui permet d'épouser la princesse et de devenir roi; c'est cette élévation qui est la plénitude de la victoire.

Dans une société à couches bien séparées, c'est par le mariage, et par le mariage seul que l'élévation sociale est sanctionnée; cette élévation ne peut donc plus se produire une fois que la transformation de l'enfant en père s'est achevée. Il faut que l'enfant se hâte de partir à la conquête de la fortune, donc de quitter son milieu familial d'abolir la fonction de son père. Et quand l'enfant grandi a réussi à obtenir un rang supérieur au rang primitif de sa famille, alors il devient le protecteur, le père de son père, il renverse les rôles, il a vraiment vaincu.

L'enfant parvenant au rang d'adulte arrache à ses parents leurs secrets. Les murs de leurs chambres deviennent transparents comme ceux du château de l'ogre que Finette-Poucet aperçoit du sommet de l'arbre qu'elle a planté, une fois qu'il a achevé sa croissance.

Le conte lance le garçon sur les routes, l'encourage à l'aventure, mais il met en garde les filles. Le mariage est pour elles plus important encore que pour leurs frères, et la route qui les y mène comporte bien plus de périls.

L'épisode essentiel de l'histoire de fille est une catastrophe ou une métamorphose provoquée par un acte symbolique

de l'acte sexuel. C'est toujours grâce au mariage public que les choses se rétablissent.

La description anticipée de la transformation de la petite fille en femme, s'accompagne de la constitution à l'intérieur de l'esprit de l'enfant d'une sorte de signal d'alarme qui sonnera sourdement à point nommé.

La piqure d'un fuseau plonge la belle au bois dans un sommeil de cent ans; elle s'éveillera quand le prince auquel elle est destinée aura traversé la forêt.

Chez Madame d'Aulnoy, par exemple, une princesse est métamorphosée en biche, parce qu'une méchante compagne a déchiré avec un couteau la paroi de cuir de la calèche dans laquelle elle était enfermée, lui faisant voir le jour avant la date prescrite. Elle commente:

*La princesse trop empressée
De sortir de ces sombres lieux
Où voulait une sage fée
Lui cacher la clarté des cieux,
Ses malheurs, sa métamorphose,
Font assez voir en quel danger
Une jeune beauté s'expose
Quand trop tôt dans le monde elle ose s'engager.*

La métamorphose, la mise au rang des bêtes, l'expulsion de la société, l'écroulement des espérances, n'atteint pas seulement la fille imprudente, mais aussi celui qu'elle aime: l'oiseau bleu, beau-minon, la bête de la Belle et la Bête.

Ces épisodes désignent ce qui est interdit. Ils entourent d'un halo de danger l'acte sexuel officiellement méprisé, et par là même lui confèrent un caractère sacré. Il apparaît à travers les contes comme ce qu'il y a de plus redoutable. Le mariage final revêt toute sa gloire du fait qu'il est victoire sur d'immenses périls. La rose n'est si précieuse que parce qu'elle jaillit au milieu d'un buisson d'épines.

« Blondine, Blondine, ne me demandez pas cette fleur perfide qui pique ceux qui la touchent. Ne me parlez jamais de la rose, Blondine, vous ne savez pas ce qui vous menace dans cette fleur. »

Comme elle flamboie, comme elle est désirable alors, derrière sa grille.

Le conte protège l'adolescent contre l'interdit social en lui donnant de quoi reconnaître obscurément ce qu'il faut éviter, mais le symbolisme du conte, n'est pas seulement

masque de la sexualité, il en est la louange et la célébration. Les images catastrophiques entourent un noyau d'images tentatrices. Le malheur n'est si noir que parce qu'il recouvre une lumière, et la lumière finale n'est si brillante que parce qu'elle écarte des ténèbres.

« ...Au bout d'une des serres, il y a une petite rotonde garnie de fleurs choisies; au milieu était une caisse qui semblait contenir un arbre, mais une toile cousue l'enveloppait entièrement; on voyait seulement à travers la toile, quelques points briller d'un éclat extraordinaire...

« — Ceci est le cadeau de nocces que je vous destine, mais vous ne devez pas le voir avant vos quinze ans.

« ...Elle passa ses doigts dans une des ouvertures, tira légèrement: la toile se déchira du haut en bas avec un bruit semblable à celui du tonnerre, et offrit aux yeux étonnés de Rosalie un arbre dont la tige était en corail et les feuilles en émeraudes... Mais à peine avait-elle envisagé cet arbre sans pareil, qu'un bruit plus fort que le premier la tira de son extase: elle se sentit enlever et transporter dans une plaine, d'où elle aperçut le palais du prince s'écroulant... le prince lui-même sortir des décombres, ensanglanté, couvert de haillons...

« — Rosalie, ingrate Rosalie, vois à quel état tu m'as réduit, moi et toute ma cour...» (Comtesse de Ségur, *La Souris grise*).

V. — LES HOMMES ET LES FEMMES.

Les inégalités entre rois et bergers, aînés et cadets, peuvent se réduire dans la réalité. L'enfant peut s'élever socialement et supplanter ses aînés. Mais tandis que la différence entre les parents et les enfants va se réduisant, celle entre les sexes s'accroît. La même nuit consacre l'abolition de la première et la plénitude de la seconde.

La différence entre l'homme et la femme s'accroît dans la société d'ancien régime d'une profonde inégalité juridique. La condition de femme est vécue comme infériorité, et cette infériorité, contrairement aux précédentes, est définitive. Il n'existe aucun moyen pour l'enfant de la dépasser effectivement en passant à l'âge adulte, puisqu'une des caractéristiques fondamentales de cet âge est le fait que cette différence y apparaît dans toute sa force.

Mais le conte qui la souligne en distinguant en général fort nettement les histoires de filles des histoires de garçons, va pourtant lui apporter une certaine compensation.

Il ne suffit pas de montrer qu'il existe un symbolisme sexuel dans les contes; il faut en examiner la structure de près. On aperçoit alors qu'à l'intérieur de la figuration générale très lisible, le langage des détails est constamment ambivalent. Au centre de la symbolisation primaire, il y a une symbolisation secondaire inversée. Dans la chambre secrète du conte, la femme mime le rôle de l'homme, comme dans le cérémonial du mariage de quelques sociétés lointaines.

Nous avons dans le Petit Chaperon Rouge un très bon exemple de ce que nous avons appelé un signal d'alarme, et c'est bien l'interprétation que Perrault en donne lui-même dans sa moralité :

*On voit ici que de jeunes enfants,
Surtout de jeunes filles,
Belles, bien faites et gentilles,
Font très mal d'écouter toutes sortes de gens,
Et que ce n'est pas chose étrange,
S'il en est tant que le loup mange.
Je dis le loup, car tous les loups
Ne sont pas de la même sorte.
Il en est d'une humeur accorte,
Sans bruit, sans fiel et sans courroux,
Qui, privés, complaisants, et doux,
Suivent les jeunes demoiselles
Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles.
Mais hélas qui ne sait que ces loups doucereux
De tous les loups sont les plus dangereux.*

Voilà qui est fort transparent. Mais si nous examinons les détails, nous apercevons qu'à cette symbolisation primaire se superpose une symbolisation secondaire de sens inverse.

En effet, la petite fille est désignée non seulement par un nom mais par un symbole masculin; elle apporte, non seulement une galette, mais encore un petit pot de beurre. Au moment signalé par la formule en langage particulier: « Tire la bobinette et la chevillette chera », c'est elle qui entre dans la maison. Et le loup a le costume de la grand-mère.

Remarquons que cette histoire est la seule dont la version populaire ait survécu à la transcription de Perrault. Celui-ci s'arrête à la phrase: « ce méchant loup se jeta sur le Petit Chaperon Rouge et la mangea ». Mais chacun sait que cela n'est pas la vraie fin, que la parenthèse du conte n'est pas refermée, qu'il faut continuer, que les villageois accourent,

ouvrent le ventre du loup, et en font ressortir le Petit Chaperon Rouge en pleine vie. J'imagine que Perrault qui souvent donne plusieurs variantes, a sciemment éliminé cette fin, en contradiction trop flagrante avec l'enseignement qu'il avait dégagé, puisque le loup y prend un aspect trop évidemment féminin. Mais la logique du conte a été la plus forte, et l'épisode a survécu.

De même c'est Cendrillon qui met le pied dans la pantoufle présentée par l'envoyé du prince, c'est Peau d'Ane qui met le doigt dans l'anneau d'émeraude qui lui revient du château, c'est l'épouse de Barbe-Bleue qui introduit la clé d'or dans la serrure, Rosalie la main dans la déchirure de la toile. A l'intérieur de sa propre histoire, la Cendrillon de Madame d'Aulnoy, Finette Cendron, vit toutes les aventures masculines de Poucet. Riquet et sa princesse échangent leurs avantages, Ourson et Violette leurs peaux.

On trouve déjà chez Perrault, comme chez Madame d'Aulnoy, la totalité des thèmes que nous avons abordés. La comtesse de Ségur les reprendra tous en les organisant de façon remarquablement claire. Elle est le crépuscule du conte de fées classique.

Les contes de fées sont étroitement liés à la société qu'ils contribuent à équilibrer.

Je pense qu'il ne serait plus possible aujourd'hui d'écrire d'authentiques « nouveaux contes de fée ». Les anciens demeurent, mais les difficultés de l'enfant grandissant n'étant plus les mêmes, on est obligé de les compléter par de nouvelles histoires où les fées ont tellement altéré leur visage qu'il faut leur donner d'autres noms.

MICHEL BUTOR.

LES VOILES FÉÉRIQUES DE LA VOIE

Flammes dans les ténèbres, les masques des contes dansent et tournent autour d'une même énigme centrale, *l'Ancien des Jours*, évoqué par la formule magique : « Il était une fois... ».

Alors, dans les profondeurs, quelqu'un d'oublié écoute. Des chansons du temps passé, en éveillant d'insolites images, rappellent à soi la conscience qui somnole :

« La sambredon, la don don
Au boy du dueil à l'ombre d'un soucy
Aller m'y faut pour passer ma jeunesse
La sambredon, la don don,
Or tien toy bien à l'ombre du boy
Gentil, joly, pètit, bon homme
Or tien toy bien à l'ombre du boy
Petit bon homme ou tu cherras
La sambredon, la don don ». (1)

Et le conteur Robin, après avoir imposé silence, « commençoit le conte de la Cigogne, du temps que les bestes parloient, ou comme le Renard desroboit

(1) « Le Recueil des chansons tant musicales que rurales », à Rouen, pour Bonaventure Belis, près Saint-Erblanc devant la Cigonne. 1572.

le poisson aux poissonniers, comme il fit battre le Loup aux Lavandières lorsqu'il l'apprenoit à pescher ; comme le Chien et le Chat alloient bien loin ; du Lyon, roy des bestes, qui fist l'Asne son lieutenant et voulut estre roy du tout ; de la Corneille qui en chantant perdit son fromage ; de Melusine, du Loup Garou, du cuir d'Asnette, du Moyne bourré ; des fées, et que souventes fois parloit à elles familièrement, mesme la vesprée passant par le chemin creux, et qu'il les voyait danser au bransle, près la fontaine du Cormier, au son d'une belle veze couverte de cuir rouge... aussi que un jour les espia lorsqu'elles se retiroient en leurs caverneux rocs et que soudain qu'elles approchoient d'une petite motte elles s'esvanouissoient, dont s'en retournoit, disoit-il, aussi sot comme il estoit venu ». (2)

Des disparitions aussi décevantes sont observées même par le physicien moderne, si l'on en juge par ces pénibles constatations de M.-E. Nahmias, à propos de la matérialisation de l'énergie : « Le « trou » se comportait comme un électron positif et ce qui était sorti du trou devenait un électron de charge négative en arrivant dans le monde des états positifs... Le phénomène inverse ne tarda pas à être observé. Le « trou » ou positon pouvait vivre longtemps dans la mer des états négatifs. Il était vite comblé par un électron libre et disparaissait en même temps que ce dernier » (3).

Depuis toujours demeurent voilés les mystères des Déesses Eleusines, « qu'il n'est encore permis à nul des mortels d'éclaircir, parce qu'elles veulent toujours demeurer secrètes et chastes, et non pas se voir abandonner à l'usage public ainsi que courtisanes eshontées » (4). Car, selon les anciens philosophes, la cérémonieuse Nature ne veut point qu'on la voie nue. « ...La Nature a bien eu le soin de cacher ces choses de peur qu'elles fussent prostituées indifféremment à tous et que les pourceaux vinssent fleurir la marjolaine ou, comme l'on dit, fouiller au Jardin où croissent les roses. Il ne se faut donc émerveiller

(2) « Discours d'aucuns propos rustiques facecieux et de singuliere recreation, de Maistre Leon Ladulfi, champenois Paris, 1548. » (Œuvres facétieuses de Noël du Fail, seigneur de la Herissaye, gentilhomme breton)

(3) « Libération et exploitation de l'énergie nucléaire » par M. E. Nahmias, Paris, 1953, pp. 49-50.

(4) et (5) « Traitez de l'Harmonie et constitution generale du Vray Sel Secret des Philosophes et de l'Esprit Universel du monde suivant le troisieme principe du Cosmopolite. » Recueilly par le sieur de Nuissment, receveur Général du Comté de Ligny en Barroi. La Haye 1639.

que les Sages anciens et modernes se soient étudiés à ourdir tant de fabuleux voiles et figures énigmatiques pour les couvrir en les montrant » (5).

*
**

Les précédentes citations de Noël du Fail nous apprennent que les contes « des fées » représentaient seulement une partie des traditions légendaires villageoises. Les histoires « du temps que les bestes parloient » composaient un ensemble proverbial et mythique probablement plus ancien. Le bestiaire des fabliaux correspond d'ailleurs à celui des textes hermétiques du Moyen-Age et de la Renaissance. Le Corbeau, le Lion, le Loup, l'Ane, le Renard, interviennent comme autant d'images magiques privilégiées dans l'enseignement symbolique de l'Alchimie, gardienne des arcanes de la science sacerdotale antique.

On peut constater en Extrême-Orient, l'existence de rapports analogues entre la Haute Science, « agriculture céleste », et la sagesse paysanne des « hommes de la terre ». La fréquence des « maximes des hameaux » dans les textes taoïstes le démontre, non moins que cette déclaration fondamentale de Tchoang-Tseu : « Au fond de tout est la nature. Dans les profondeurs de la nature est le pivot de tout qui paraît double sans l'être réellement et qui est connaissable mais non adéquatement » (6).

La conscience illuminée voit l'évidence de l'existence coïncider avec le mystère de l'essence. Le mystique musulman Al-Ghazzâli en témoigne : « Les notions primordiales n'ont pas à être cherchées parce qu'elles sont présentes et visibles.

Le résultat d'une telle enquête ne saurait être que de les rendre invisibles et cachées » (7).

En manifestant l'invisible et le caché, la légende et le conte ont pour fonction principale de nous délivrer d'une enquête indéfinie en nous reliant directement au cœur infini du Réel, ouvrant ainsi à la conscience un accès à la connaissance paradoxale du Principe. Dans cette pénombre peut alors apparaître le « Visage des Visages », énigmatique et voilé : « Ton visage ne peut être trouvé s'il n'est voilé, écrit Nicolas

(6) Tchoang-tseu, chap. 24. M, p. 427 in Wieger « Les Pères du système taoïste » Hien-hien, 1913.

(7) Cité par H. Maspéro in « Le Taoïsme », Paris 1950 p. 231.

de Cuse, mais cette obscurité même révèle que Ton visage est là, au delà de tous les voiles. C'est pourquoi je vois combien il m'est nécessaire de pénétrer dans l'obscurité et d'admettre la coïncidence des contraires, au delà de toute atteinte de la raison et d'y chercher la Vérité où l'impossibilité vient nous rejoindre » (8).

Le récit légendaire traditionnel se présente comme une totalité vivante, une structure organique vibrante qui cherche à se prolonger par le souffle du conteur jusqu'à submerger la conscience des individus qui l'entendent, afin qu'entre ces pôles soudain reliés le feu de l'illumination jaillisse. L'« esprit » universel, l'« anima mundi » des alchimistes, répond alors à l'âme de l'enfant comme à celle de l'homme simple et c'est dans cette conjonction de l'absolu et du relatif que réside l'éternel pouvoir d'attraction des contes.

*
**

L'aliénation individuelle et sociale intervenant, l'adulte s'éloigne de sa lumineuse origine. Il distingue des êtres divers, il se sépare de soi, se heurte à la multiplicité des obstacles, lutte, souffre, raisonne afin de les franchir, se divise en retombant et, comme un ruisseau issu d'une source pure se charge de boue dans la plaine, la conscience, traversant les sables du temps, devient opaque.

L'enseignement ésotérique s'est toujours proposé d'aider l'homme à retrouver sa transparence perdue, son rayonnement initial, le « Saint Soleil » et le « Lieu Cristallin » de l'éveil et de la transfiguration. « Alors, écrit Basile Valentin, je vis un certain homme très lucide, comme aérien, récompensé d'une Couronne Royale ornée partout d'étoiles. Or, comme je le regardais attentivement, considérant toutes ses parties intérieures, son cerveau ainsi que l'eau cristalline se mouvait soi-même comme les nues et le cœur ainsi qu'un rubis rougissait entre ces choses. Je voyais ses intestins, le poumon, le foie, le ventricule, la vessie, lesquelles étaient toutes pures, claires et lucides comme verre... » (9).

Aux yeux de l'enfant et de l'illuminé, la Vérité, la Vie et la Voie se montrent nues, dans leur jaillis-

(8) Cf. Aldous Huxley « La philosophie éternelle », Paris 1948 p. 155.

(9) « Azoth ou le moyen de faire l'or caché des Philosophes », de Frère Basile Valentin, Paris 1659.

sement primordial comme dans leur unité ultime. L'adulte et le profane perçoivent seulement ce que peut appréhender et comprendre un esprit fixé dans une forme impure. Ils connaissent un univers limité par l'ordre de références que déterminent un dressage social subi, des réflexes, des habitudes et des préjugés acquis.

Dans le conte de fées, les métamorphoses décrites menacent directement cet ordre en faisant peser sur le centre de celui-ci, *le principe d'identité*, les incertitudes les plus lourdes. Soudain, « ceci » est « cela ». Les fils des Rois sont-ils des cygnes ou bien les cygnes sont-ils des fils de Rois ?

Dès la contestation de ce principe, tout devient possible. Ainsi le merveilleux et les métamorphoses représentent-ils, dans le domaine de l'esthétique, autant d'expressions de *la possibilité métaphysique*, ce qui justifie le rôle important des contes et des fables dans l'enseignement initiatique.

En dehors de ce sens dont l'élucidation exigerait des explications et des exemples que nous ne saurions donner dans les limites d'un article ⁽¹⁰⁾, il est incontestable que les liaisons les plus intimes existent entre la « Voie » de l'« Art Royal », nom traditionnel de l'Alchimie, entre les symboles hermétiques et les voiles des Rois, des Reines et des fées. Nous ne citerons qu'un exemple de ces rapports, le conte de « Peau d'Ane » :

Cette fable présente des analogies si précises avec l'enseignement alchimique classique qu'il est difficile de s'exprimer à ce sujet plus clairement que le bon Perrault dont l'un des plus grands érudits français, le baron de Conches, nous apprend que « l'auteur des « Contes », éminemment instruit, avait plus de connaissances dans les arts et dans les sciences qu'aucun écrivain de son temps ».

Nous remarquerons, d'abord, que « Peau d'Ane » est une *variante de la légende de Saint-Christophe*. L'Ane était nommé, d'ailleurs, un « Saint-Christophe de Pâques fleuries ». Cabalistiquement, ces deux « Christophores » voilent leur fonction secrète de « Chrusophores », « ceux qui portent l'or ». Maître Aliboron signifie Maître « Heliphore », « celui qui porte le Soleil ». Et l'Eglise célébrait dans un office

(10) Nous avons étudié, en partie, ce problème dans notre ouvrage : « Aspect de l'Alchimie traditionnelle », Paris 1953 ; éditions de Minuit.

spécial « la puissance asine qui avait porté l'or d'Arabie, l'encens et la myrrhe du pays de Saba ».

La représentation de Saint-Christophe à tête d'animal plutôt que de cynocéphale est un thème commun à l'iconographie byzantine. On notera que les illustrateurs de « Peau d'Âne » ont montré souvent la princesse du conte dissimulant ses traits sous une tête d'âne. Le dégoût que provoque autour de lui le géant Christophe-*Reprebus* répond à celui qui entoure l'héroïne voilée. Reprebus est une image du *réprouvé* et cette réprobation pèse aussi sur l'*infante animalisée* qui subit les conséquences de l'amour incestueux du Roi, son père.

Sans insister sur ces rapprochements assez révélateurs nous retiendrons surtout que le sujet du conte, comme celui du Grand-Œuvre, est désigné par sa fonction naturelle primitive, la formation de l'or :

« Il ne faisait jamais d'ordures
Mais bien beaux écus au soleil
Et lous de toute manière
Qu'on allait recueillir sur sa blonde litière
Tous les matins à son réveil ».

La nature excrémentielle ou plus exactement résiduelle de l'or *monnayé* est nettement souligné ici. Mais l'or *alchimique* ou *astral*, bien différent de l'or vulgaire, n'apparaît pas dans le conte ni dans l'œuvre avant que l'« âne » n'ait été mis à mort ni avant que l'infante n'ait revêtu, selon son désir, *trois robes planétaires*, consacrées au temps ou au « *Saturne des Sages* », au Soleil et à la Lune.

L'utilisation de la quatrième parure, la peau de l'âne, c'est-à-dire *sa toison*, coïncide avec la disparition de l'animal et avec la nouvelle nature de la princesse devenue un *être double* une bête et un ange, image des *deux natures* du « *compost* ».

Dès lors, les descriptions de la princesse, « couverte d'une vilaine crasse... pleine d'ordures... tirillée par les *valets* (à savoir par les *serviteurs* ou « *aidants* » alchimiques), répondent aux descriptions hermétiques classiques de la « matière au noir » :

« Partout se répandit un triste et noir chagrin
Plus de noces, plus de festin ».

Mais, sous ce voile de deuil, sous ces nuées ténébreuses qui cachent toute régénération, les *robes*

planétaires, à certains intervalles dominicaux, permet tent à la fille du Roi de retrouver sa beauté première, sa lumière secrète, son *état radiant* qu'aperçoit, bouleversé, le jeune prince qui met l'œil au trou de la serrure :

« Trois fois dans la chaleur du feu qui le tient
Il voulût enfoncer la porte
Mais croyant voir une divinité
Trois fois par le respect son bras fut arrêté ».

Après cette *triple réitération* nécessaire à la *voie brève*, nommée « Voie de Saturne », l'infante est prête à faire la *galette* et elle jette dans la pâte une *émeraude* admirable qui évoque non seulement celle de la *table d'Hermès* mais aussi celle du Graal, tombée, dit la légende, du *front de Lucifer*.

Le Prince malade est guéri par la « médecine universelle » décrite si simplement par ces termes qui résument tout l'Œuvre :

« Elle tira de dessous sa peau *noire*
Une petite main qui semblait de l'*ivoire*.
Qu'un peu de *pourpre* a coloré... ».

Allusion aux trois couleurs fondamentales du magistère, le noir, le blanc et le rouge, après lesquelles se lève le *soleil terrestre* :

« ...Cheveux blonds
Mêlés de diamants dont la vive lumière
Faisait autant de rayons ».

La pierre philosophale, « Don de Dieu » est aussi un Don de l'Amour à ceux qu'Il aime, aux enfants et aux fous plutôt qu'aux savants et aux sages. Mais la plus haute des réalités défiera toujours par sa simplicité absolue la raison bornée de l'homme. Comme le Grand-Œuvre :

« Le conte de Peau-d'Ane est difficile à croire
Mais tant que dans le monde on aura des enfants
Des mères et des mères grands
On en gardera la mémoire ».

RENÉ ALLEAU.

DOCTRINE SECRETE DES OGRES

Qu'est-ce qu'un Ogre, d'abord ? Incontestablement un « mangeux de petits enfants ». Nous n'allons pas lui laisser dire, comme autrefois Bobèche sur les tréteaux: « C'est le moment de se montrer, cachons-nous ! » mais le soumettre à la question. Du consentement universel des Cannibales, selon les dires d'instruction, la chair humaine a le goût de celle du porc. La Biologie en fait voir la raison en montrant que la régulation de cet homéotherme s'établit aux environs de la nôtre. Ainsi :

Tout homme a dans le cœur un cochon qui sommeille pourrait être une vérité scientifique ou littérale et pas seulement la devise d'un symbolisme banal à l'usage du préfreudisme.

Cette science et cette expérience éclairent peut-être la religion des anciens peuples civilisés qui proscrivaient, et proscrivent encore la consommation du pourceau. Le motif rationnel ou d'hygiène est douteux: le mouton procure le tœnia aussi bien que le porc. D'autre part, si les anciens Phéniciens se plaignaient de ce qu'un méchant sanglier ait meurtri leur dieu, le bel Atys, ce n'était peut-être là qu'un prétexte mythique ou superstructure idéologique pour masquer une raison plus profonde: ne redoutaient-ils pas, à la faveur de confusions toujours possibles, la renaissance d'une anthropophagie latente ? C'est cette crainte qu'ils ont pu transmettre aux enfants d'Israël et ceux-ci aux fidèles du Koran, de la même façon d'ailleurs la dégustation du sang doit être condamnée, de peur d'éveiller l'appétit des vampires. Chez les peuples païens comme dans le monde chrétien on voit encore de singulières relations alimentaires de nature réciproque, s'instituer entre l'homme et le porc au moins selon la tradition orale ou légendaire pleine de détails de charcuterie. Aux enfants des hommes, ne dit-on pas encore qu'ils deviendront grands « si les petits cochons ne les magent pas » ? La maxime évangélique: « donner les perles aux pourceaux » n'était peut-être qu'un euphémisme. Offrir

les enfants au cochon, c'est ce qu'étaient censés faire dans un proche passé, les pauvres chinois par temps de famine (nos parents récoltaient des timbres-poste de collection pour prémunir contre ce sort la progéniture des non-baptisés). Mais les parents du petit Poucet lorsqu'ils l'envoyaient dans la forêt avec ses frères, ne le promettaient-ils pas au Sanglier ? Ils étaient sans doute encore païens. Le grand Saint Nicolas retirait les enfants du saloir, preuve qu'on les avait pris d'abord pour des cochonnets. C'est aussi l'histoire du Grand Méchant loup et des porcelets légendaires. Quant au Chat botté, s'il menaçait les faucheurs et les moissonneurs d'être « hachés menu comme chair à pâté », c'est qu'ils devaient être coriaces. Mais on dira les vertus de la « chair fraîche » tendre et délicate : un rôti de cochon de lait. Cet amour des enfants les Phéniciens le réservaient à Moloch, rappelé lointainement par Hérode avec « le massacre des innocents ». L'histoire d'Abraham en enseignant comment s'est faite la substitution de l'agneau éclaire jusqu'aux plus sublimes mystères de notre religion. La Communion elle-même contient un vestige cannibalesque : le Christ conviant ses Apôtres à un festin de chair et de sang, s'offre à dévorer à une humanité ogresse. Mais alors on passe d'un amour à un autre, de celui que l'on dit « captatif » à l'« oblatif ».

Tant qu'il s'agit de manger ou d'être mangé », nous sommes encore en plein marxisme alimentaire ou élémentaire, doctrine qui ramène tout « au ventre » et se confond peut-être avec le darwinisme. Mais poussant plus loin l'interrogatoire culinaire, nous découvrirons peut-être quelque chose de plus relevé. Quel est chez l'homme, le meilleur morceau ? De l'avis général des Anthropophages, encore, c'est la main. Ne dit-on pas encore à celui qui a faim : « Mange ta main ! ». C'est le secret de l'« Heautontimorumenos » attesté par un charmant poème de Xavier Forneret. Mais dans la main elle-même ? Assurément ce sont les doigts ou plus exactement le bout des doigts. L'Ogre explicitement se reconnaît Croque-Mitaine : il fait craquer la phalange à mi-doigt. Enfin, parmi les doigts qu'y-a-t-il de plus distingué ? Le Pouce, sans doute, parce qu'il est le plus gras et parce qu'il s'oppose aux autres membres de la petite famille. Nous savions bien que nous finirions par découvrir le Petit Poucet. Ce gras petit personnage ou cet enflé (thumb, daumen) symbolise heureusement avec l'enfant en général (pollex, pullus). A partir de cette exquise révélation, la recherche peut-être engagée dans deux directions assez différentes selon qu'on s'oriente vers ce qui est en-haut ou vers ce qui est en-bas (mais on doit se souvenir que la Table d'Emeraude et le vieil Heraclite avaient déjà dit que les deux chemins n'en font qu'un).

La Psychanalyse orthodoxe nous enseigne à dépasser la cochonnaille vulgaire. Elle remarque que le Petit Poucet,

lorsqu'il suce son pouce ou se ronge les doigts, est autophage ou de lui-même anthropophage; bourreau de soi-même, ce qui ne manque pas de nous révéler son identité secrète avec l'Ogre. Petit Poucet deviendra grand. Toute son ambition est de devenir grand. On sait bien, d'autre part, quel usage il fait de sa main pour découvrir une autre espèce de pouce. C'est ce que nous enseigne l'étymologie du mot hindou: « Purusha » qui désigne l'emblème viril. Les commentateurs traditionnels les plus austères ou les plus métaphysiciens, comme Guénon lui-même, l'attestent. Dès lors la signification de l'Ogre avec son grand coutelas, s'éclaire aussi. Mais si le Petit Poucet est « coupable », en quel sens l'est-il ? La chose n'est pas si claire elle-même pour la Psychanalyse: le motif alimentaire et le motif sexuel, qu'il ne faut pas confondre avec celui du génital, s'entremêlent pour former un tissu si serré qu'on ne sait guère par où le prendre. Le Poucet était d'abord parasite de la mère ou du bout de sein, de là il est passé au stade narcissique oral, puis dental, etc..., avant de devenir génital et de dériver sa libido vers la voie « objectale ». On était tenté de dire: voilà une autre sorte de « cochonnerie ». Ce n'est pas si sûr: il pourrait se faire que l'inférieur ici s'explique par le supérieur. Toujours est-il que la situation œdipienne (Œdipe lui-même n'était-il pas l'Enflé ?) est incontestable. La femme de l'Ogre qui n'est pas elle-même ogresse (Les Ogres, en général ne pratiquent pas l'endogamie) est « comme une mère » pour les pauvres enfants abandonnés, ce qui cause la perte de son mari. Le Poucet hérite des biens de l'Ogre mais on ne dit pas qu'il a épousé sa veuve.

Sans qu'il soit nécessaire d'aller le chercher aux Indes ou en Grèce, plutôt qu'ailleurs, le Poucet est encore l'homologue du futur roi David (le prince Chéri). Le géant Philistin est assurément un ogre. Quant au lance-pierres du jeune berger, le psychanalyste ne sera pas en peine pour l'interpréter. Le prince Chéri vise Goliath au front. Mais n'est-ce pas plutôt à l'œil, c'est-à-dire qu'il lui subtilise la mère. Voilà pourquoi il sera roi. Nous aurons à reparler de cette histoire de l'œil, aussi ambivalente que celle du doigt (le doigt dans l'œil!). Le système des correspondances analogiques où s'exerce le freudien, est cependant capable de fonder autre chose que ces sortes d'équivoques.

La psychanalyse orthodoxe est un abîme que l'on a sans cesse à cotoyer mais qui porte sur ses bords assez de branchages pour se rattraper. Prenons-nous résolument le chemin par en-haut ? Le Poucet est à coup sûr très intelligent tandis que l'Ogre, comme Goliath paraît très bête (mais l'est moins qu'il paraît). Le chemin par en-haut est celui des Sages de la Grèce. Selon le vieil Anaxagore, on sait que « l'homme est intelligent parce qu'il a une main ». Dans

cette main, il n'est pas difficile de remarquer le Pouce, instrument de la préhension et de la compréhension, en vertu d'un symbolisme qui deviendra celui des Stoïciens. Leurs ancêtres sont les Cyniques. Mais de cette main, on peut tout-de-même envisager un autre usage que celui qu'en faisait Diogène, selon la tradition maligne rapportée par son homonyme. La main, comme le souligne encore de nos jours Bergson dont la théorie de l'Intelligence est un écho tardif de celle d'Anaxagore, c'est cette heureuse bonne à tout faire à laquelle nous devons toutes nos richesses : c'est la mère de l'outillage par lequel nous suppléons notre déficience organique. C'est elle qui nous a permis de conquérir notre supériorité.

Mais s'il faut dire, en considérant toujours le pouce opposable aux autres doigts dans cette main libérée par la station droite de la servitude d'être une patte (on ne pense pas avec ses pieds !), *Homo faber* plutôt qu'*Homo sapiens*, n'allons-nous pas cependant choir d'un matérialisme dans un autre ? Après la rencontre d'Anaxagore qui paraissait nous indiquer le chemin des hauteurs, le marxiste nous guette au tournant pour nous détourner d'un excès de sublimité : comme le fait valoir Engels dans l'*Anti-Dühring*, si David a vaincu Goliath, c'était peut-être parce qu'il disposait d'une technique supérieure. Quant au Poucet, pacifique avant d'être guerrier, on voit bien que c'était comme son père le bûcheron, un défricheur de forêt, un poseur de jalons dans les chemins de bois qui finit par trouver la Civilisation, en traçant la route qui mène au Palais.

Qu'à cela ne tienne cependant. Anaxagore en constatant que d'abord « tout était pêle-mêle » (la forêt non défrichée), puis que « l'Intelligence » (le Poucet) est venue « pour mettre tout en ordre », n'a peut-être pas, comme le soulignait Socrate dans le « Phédon », tiré de cette découverte tout le parti qu'il fallait. Cette « Intelligence » est un peu plus que celle d'un manœuvre. Le Poucet, si l'Ogre lui avait coupé la tête qu'aurait-il fait de sa main ? Le marxiste lui-même n'osera pas dire qu'elle fut devenue tout de go « une main enchantée » apte à fonctionner toute seule (ce n'est pas encore le temps des machines). Observons que la main a besoin de l'œil pour être dirigée. Admis que David ait visé Goliath à l'œil, il savait ce qu'il faisait (pas seulement ce qu'en croit le psychanalyste). Mais peut-être était-ce seulement le front, sommet de la montagne philistine. A quoi servirait en effet, la visible rétine, sans la rétine invisible intérieurement située : celle qui contemple les « Idées » ? C'est ce feu intérieur qui rayonne apparemment autour de la tête de Samson. Dalila en portant vers cette extrémité ses ciseaux savait encore ce qu'elle faisait. Les Philistins vont crever les yeux de Samson. Mais comme ses cheveux commencent à

repousser, la vision interne va lui permettre de s'orienter pour secouer les colonnes. Ce n'est pas seulement un éloge de la force musculaire : Samson n'est pas une brute.

Si le Poucet avait continué à marcher à quatre pattes, il est possible que les cochons l'eussent pris pour un de leurs frères. Le plus grand l'aurait mangé. Mais non seulement il se redresse, mais il parle. C'est avec ses discours qu'il convainc la femme de l'Ogre : il est droitier de la main et gaucher du cerveau, comme nous l'apprendra une plus subtile anatomie. La fonction cosmique d'Anaxagore qui est le symbole de la Pureté, enseigne la façon de mettre chaque chose à sa place, s'il faut de tout pour faire un monde.

Le Poucet pouvait donc se frapper le front en disant, lui aussi qu'il avait quelque chose là. Mais qu'avait-il donc ? Un chat, aussi bien que le fils du meunier.

C'est ce second petit adversaire de l'Ogre, lui-même un petit ogre à sa façon, que nous devons maintenant considérer. Malgré la réduction de sept à trois, la symétrie des deux histoires est évidente : Perrault l'a dit dans l'une de ses moralités à propos de « l'industrie » : le petit dernier du meunier et le chat, c'est le même. Cela doit d'ailleurs s'étendre dans les deux sens : incontestablement l'authentique marquis de Carabas, ou celui qui s'est fait tel par ses mérites, c'est le Chat.

Observons d'abord cet animal étrange en lui-même, pour lui-même. Malgré ce qu'on pourrait en croire de ses beaux habits, il n'est pas si distingué et son aspect trahit son humble origine. C'est son attribut en apparence le plus singulier qui le dévêt : ce « chat botté » ou « chat ganté », c'est notre chat vulgaire, notre chat de gouttière, facile à identifier en remarquant ses petites pattes bicolores. Ce n'est ni un persan, ni un siamois, ni un angora. Ce n'est pas un noble étranger : il vient pourtant d'Egypte où on le révérait comme un dieu, malgré son aspect de lapin (dans le conte de Perrault c'est lui qui prend les lapins). Ce n'est pourtant pas non plus un chat sauvage, c'est bien notre chat domestique. Mais cet adjectif prête à l'ambiguïté : ce familier de la maison, ce n'est pas l'homme qui l'a domestiqué, c'est lui plutôt qui a domestiqué. Le « Maître Chat », c'est notre maître. N'allons pas encore le confondre avec un parasite ou un exploiteur : il nous rend des services, sans qu'il y ait eu à le dresser. C'est un Serviteur-Maître qui a résolu la contradiction hégélienne. Dans la meunerie, le chat qui dévore les souris pour le noble plaisir d'un sport, procure la richesse car le blé c'est l'or. C'est toujours la vieille histoire de manger ou d'être mangé. Mais ce chat qui se suspend par un pied (comme le pendu du Tarot) pour mieux attraper les souris, a plus d'un tour dans son sac. Il gagne effectivement tous les biens de ce monde et peut-être de l'autre.

Perrault a fort bien observé le comportement de fait de cet animal qui sait si bien concilier le goût de l'indépendance personnelle avec les bonnes manières de la société: il porte au Roi le fruit de sa chasse, comme s'il s'agissait de l'hommage d'un vassal à son suzerain (c'est inutile- mais fait toujours plaisir). Mais ce vassal qui n'est pas serf traite le suzerain d'égal à égal: le suzerain est plutôt son obligé. Au surplus, quoique fier, il est bienveillant: il aime les enfants au point de se laisser par eux suspendre par la queue, alors en posture sacrificielle. C'est seulement, lorsque par excès d'amour, il s'assoit sur eux et les étouffe qu'il révèle le fond de sa nature ogresse. Il est plein de mépris pour la canaille (entendez bien les chiens).

D'où vient sa supériorité ? Sa parenté avec l'homme est attestée par le fait qu'il est le seul animal qui ose s'approcher si près du feu. Mais surtout son œil luit dans les ténèbres, non pas qu'il ait très bonne vue, mais parce qu'il dispose d'une sorte de « regard » généralisé dont on ne sait pas trop bien la localisation (peut-être les moustaches). C'est le seul vivant qui dissocie à ce point le Spirituel du Temporel, en observant exactement la relation qui les unit l'un à l'autre: il peut passer des heures à « regarder » en paraissant dormir. La suite de ce pouvoir de contemplation est une rapidité et une sûreté foudroyantes dans l'action. Menacé, il se juche si haut que parfois il ne sait plus redescendre: de là son amour des oiseaux. Le chat, comme l'observait fort bien Mallarmé après Baudelaire, est un « esprit ».

A-t-il quatre pattes ? Plutôt quatre mains. Voyez plutôt comme il mange délicatement. L'Ogre voudrait bien le mettre en gibelotte mais c'est lui qui le mange. C'est l'ogre des Ogres, malgré sa petite taille qu'il sait compenser selon les lois de Relativité. Gloire à notre maître, le chat botté ! Lorsqu'il fait entendre son cri, il enseigne la voyellisation du Sacré Nom que les Hébreux voulaient garder secrète: Iaou !

Après ces considérations un peu trop arboricoles ou éthérées, on pourrait chercher un compromis entre une certaine psychologie des profondeurs et d'excessives sublimités du côté de ce qu'il est convenu d'appeler « la psychanalyse existentielle ». Dans la seconde partie de « *L'Etre et le Néant* » comme dans « *Huis-Clos* », J.-P. Sartre a savamment évoqué le pouvoir maléfique du « Regard ». C'est le regard d'autrui qui transforme le sujet en objet, le « pour soi » (n'allez pas dire le pourceau, en rappel de ce qui précède) en « pour soi-pour autrui », triste et affligeante condition comparable à celle de la femme de Loth. Le « pour soi » soumis à l'œil d'un pareil « voyeur » se sent coupable, sans trop savoir pour quoi. Il est pétrifié, tombé en Enfer. Cet

œil est omni-présent : Victor Hugo avait déjà parlé de celui qui était dans la tombe. Le Poucet tentait de lui échapper en prenant ses jambes à son cou. Mais l'Autre courrait derrière avec les bottes de sept lieues (300.000 km/sec selon le mythe solaire). C'est aussi l'œil du Maître et l'œil du mort : observons dans l'admirable film « Nosferatu » le beau mort tout frais qui ne dort que d'un œil parce qu'il se nourrit de sa boisson de vie diabolique avec le sang des vivants.

Sartre, assurément, connaît tout cela. Mais j'ignore s'il a songé à l'identité entre ce mauvais œil et celui des jeteux de sort ou « jettatura » et surtout à la relation de l'Œil avec la main, ce qui nous ramène au « Poucet ». Il ne nous a narré que le prologue de la chose, sans nous dire comment cela s'achève et comment on peut se prémunir : « Cinq dans ton œil ! » en vertu de l'antique symbolisme de la main. L'enfance d'un Chef a pu rappeler qu'au fond de certain instrument de chambre des bonnes familles bourgeoises d'antan figure un œil avec l'inscription : « Je te vois, vieux coquin ». Mais Camus pourrait lui apprendre que sur les murs des maisons musulmanes et juives d'Afrique du Nord, s'étale « la Main » (improprement dite de « Fatma » puisqu'elle faisait déjà partie de la bimbeloterie carthaginoise). Il n'est pas bon d'être regardé ou regardée : c'est sans doute la raison profonde de l'usage du voile qui lui aussi est antérieur à l'Islam. Mais c'est la main qui crève l'œil, abolit son diabolique pouvoir. Pour ramener la scène à un climat moins exotique, observons ce qui se passe chez nous en cas de conflit des « regards ». C'est à qui fera baisser les yeux à l'autre : les enfants s'y exercent et aussi les femmes. Mais pan ! Une gifle ou un coup de poing : le feu du regard est noyé dans les larmes. Si cela ne suffit pas, en raison de la différence de taille ou de force, intervient le Chevalier avec sa lance et son épée. Il combat le Dragon qui était aussi un « Regard » (*drakôn*) en sa qualité de gardien du seuil ». crève la bedaine et coupe la tête. C'est ce que fait le Poucet, après avoir chaussé les bottes de sept lieues, sans avoir à recourir au stratagème subtil du chat qui modifie les dimensions relatives.

Procédons maintenant à une analyse régressive : cet œil avec ses cils se transforme en gueule avec des dents, cette gueule débouche sur un enfer qui est un ventre avide. Descendons encore un peu plus bas : si l'ogre est femelle, on a l'horrible phantasme psychanalytique du vagin denté. La sorcière ouvrant l'œil, met les petits enfants dans son ventre. Heureusement, elle les restitue. Hegel avait bien dit que connaître, c'est manger, assimiler et l'on avait parlé aussi de la connaissance au sens biblique. Rien de tout cela n'est bien neuf sous le Soleil qui regarde toujours (Apollon destructeur) tandis qu'Orcus ou Hadès ouvre sa gueule

insatiable. Orcus, c'est une des étymologies possibles de l'Ogre. Il y a aussi du chien dans l'affaire et sans doute du chien de boucher. Le Cochon n'est pas seul à manger ou à être mangé malgré le dégoût qu'il inspire.

L'Ogre n'est pas seulement, comme on pourrait le croire jusqu'ici, un « mangeur de petits enfants », très grand, très gros, très méchant... et très bête que l'on dupe à tous les coups. Les énormes personnages ne sont pas à ce point dévalorisés, même dans l'esprit des petits. L'Ogre est au surplus comme l'attestent les contes, un très riche personnage et un puissant magicien qui s'est sans doute procuré ses richesses par voie de sorcellerie. Le Marquis de Carabas ne parvient à la fortune qu'après s'être approprié, grâce au chat, les richesses de l'Ogre : c'est ce qui lui permet de faire un beau mariage en épousant la fille d'un roi un peu désargenté (les impôts rentrent mal et il faut recourir au Financier). Le Petit Poucet ne parvient à rentrer en grâce auprès de ses parents et à sauver ses frères que par la même voie : en s'emparant des richesses de l'ogre, ce qui inquiète un peu Perrault, qui se demande s'il n'est pas malhonnête. D'autre part, l'ogresse dispose de pouvoirs et d'attributs magiques : les bottes de sept lieues, le pouvoir de métamorphose en divers animaux (qui finit par causer sa perte). Enfin, l'Ogre qui mange les petits enfants est un bon père de famille : théoriquement il ne devrait pas manger ses petits enfants à lui et s'il leur coupe la tête, c'est par une épouvantable maldonne. Tout ogre n'est pas Ugolin ou Cronos, ce fameux père qui, par suite de la dureté des temps dévorait ses enfants pour leur conserver ce qu'ils avaient de plus précieux. Il y a des ogres non malthusiens : l'adversaire du Petit Poucet avait sept petites filles et ne les pensait pas en surnombre, malgré la malchance où il se trouvait de n'avoir pas de garçons pour recueillir son héritage : Petit Poucet s'en chargera. C'est le fils spirituel de l'Ogre.

En vue de la réhabilitation des énormes personnages, considérons Hercule, Samson et quelques autres : ils font de Grands Travaux. Samson est même très intelligent ou très malin puisqu'il pose des énigmes aux Philistins. Hercule n'est pas bête non plus et son pouvoir n'est pas seulement celui de la Matraque. L'un et l'autre, il est vrai, sont victimes des femmes (ciseaux de Dalila, servitude chez Omphale, tunique de Déjanire). L'Ogre du Petit Poucet est aussi victime de sa dame. La femme de l'Ogre n'est ogresse que par alliance : c'est l'Ogresse de l'Ogre ogré : en se mettant du côté du Poucet, pour sauver les enfants trouvés, elle cause la perte des siennes petites filles et de son bonhomme. C'est une bonne ou une mauvaise femme selon le côté par où on la regarde.

Voyons enfin, Grandgousier et Gargantua aux noms particulièrement inquiétants: ce sont des avale-tout-cru et pourtant de bons géants, même prévoyants: ce n'est pas Gargantua mais Panurge qui mange son blé en herbe. Cette Prévoyance ou Providence est sans doute la source des richesses. Tous ces personnages ne sont pourtant que des héros et pas des dieux. Apparemment, ils ont des attributs divins, notamment Science et Puissance, une sorte d'Amour qui est un trop vaste appétit. Ces attributs sont dus à leur illustre origine, malgré le côté ténébreux de leur filiation. L'Ogre est ambivalent. Considérons aussi les Titans, fils de la Terre qui combattent leur Père Céleste. Prométhée n'est pas tout à fait un Titan, mais c'est un titanide, un quarteron terrestre et aux trois-quarts céleste. Sa bienveillance est célèbre au point que c'est Zeus, dans ses hauteurs, qui fait figure d'Ogre. Les Ogres étant des demi-dieux, sont naturellement de grands sorciers, un peu blancs; un peu noirs.

Si nous considérons maintenant avec le sage Dumézil, les origines des Ogres dans la mythologie commune Indo-Européenne, nous apprenons qu'aux Indes, on les appelait les Rakhasas: ils foisonnent dans les contes et légendes brahmaniques ou bouddhiques avec des attributs analogues à ceux que révélait à Perrault le jeune, notre plus proche Mère l'Oye. Les Ogres sont riches, savants, puissants, castellans et dévorants. Ils font aussi partie du cortège, d'Ouranos-Varuna, cette divinité du côté gauche ou du ciel irrité que complémente à droite l'ami Mitra. Au siècle dernier on aurait dit que c'était les nuages mais le naturalisme est passé de mode. Descendus sur terre ce sont des hommes-chevaux car Centaure procède de Ghandarva (le sage centaure Chiron instruisait Achille). Nonobstant le côté chevalin de la chose qui suscite encore le Cauchemar (ce mauvais rêve est une pouliche de nuit comme l'atteste encore l'Anglais: nightmare), voyons surtout que ce sont des hommes-bêtes. Mais des hommes-bêtes ou des dieux-hommes, c'est tout un, en vertu de la sagesse des proportions ou analogies:

dieu	homme	homme	homme	homme	homme
homme	bête	cheval	loup	panthère	taureau

A Rome les Centaures étaient devenus Luperque ou Loups-Garous (Werwolf), en Crète Minotaures, etc... Tous ces personnages sont des masques, attributs bien connus des sorciers. C'est ce qui nous amène à considérer ces personnages de Perrault apparentés à l'homme, bien qu'ils ne portent pas officiellement cette désignation, et d'abord le Loup du Chaperon Rouge. Perrault en a fait un Ogre pour jeunes-filles, un mangeur de poulettes (le Chaperon Rouge est une crête de volatile), séducteur et Maître-Juré dépuceleur de filles. L'histoire du Chaperon Rouge telle qu'il l'a présentée

est le conte de l'initiation sexuelle pré-conjugale. Le Loup en question est un Ogre qui ne fait pas les gros yeux mais les doux yeux, et puis crac ! vous met dans le lit et vous croque après de beaux discours. Perrault avait-il peur d'être inspiré par un esprit aussi polisson ? Pas tout à fait, et sa « moralité » procède bien d'un scénario rituel à l'origine de caractère sacré. On sait qu'à Rome les Luperques étaient des bandes de jeunes gens qui parcouraient les rues en frappant symboliquement les femmes avec des lanières de cuir sous prétexte de les rendre fécondes. C'était des chasseurs de femmes comme les fils de la Louve qui autrefois avaient enlevé les Sabines. Plus tard, les Romains finiront par trouver aux lupanars les personnes de leur propre origine sans avoir à se mettre en quête des poulettes ou Sabines.

Le savant traditionnaliste Pierre Gordon dans « L'Initiation sexuelle et l'Evolution religieuse » (Paris P.U.F. 1946) rappelle que l'Hercule biblique Samson, homme-lion comme son homologue greco-latin, exerçait des fonctions initiatiques, tant physiques que morales auprès des Philistins. Le conte égrillard sur la façon dont « L'Esprit vint aux filles » a des antécédents plus sérieux qu'on ne pense: il évoque, par delà l'histoire de Samson, le temps de la Genèse où les « Fils de Dieu » s'intéressaient aux « Filles des Hommes », d'où procède selon le Livre Saint, la génération des Géants. Il faut comprendre en effet, que le mariage profane pour être sanctifié doit être précédé par l'union hiérogamique avec un « homme de dieu », coutume que l'on retrouve encore chez de nombreux peuples et qui est la source du fameux « droit du Seigneur ». Dans l'histoire de Dalila, on voit d'ailleurs comment le « nazir » meurt victime de son devoir professionnel.

Le Minotaure crétois qui exigeait chaque année d'Athènes un tribut de sept filles et de sept garçons, était sans doute, comme beaucoup de Grecs, un ogre d'humeur bi-métalliste dans son goût pour la chair fraîche: on sait en effet, que les éducateurs grecs avaient la réputation de trop aimer les enfants (paidôn erastai) et notamment les garçons puisque les filles restaient au Gynécée, d'où est venue la fâcheuse réputation de l'humeur « socratique » encline à délaisser le sexe faible. Notons, d'autre part, que la légende de Thésée, vainqueur du Minotaure n'est pas sans affinités avec le conte du Petit Poucet: ce n'est pas seulement le chiffre sept du nombre des victimes mâles ou femelles promises à l'Ogre qui l'évoque, mais aussi la structure du Labyrinthe analogue: celle de la Grande Forêt tandis que les cailloux blancs (les divinités souterraines savent ce qu'un psychanalyste freudien pourrait y voir) sont un ersatz du fil d'Ariane. Dans les deux cas, c'est une intervention féminine qui assure le salut: le rôle d'Ariane, sœur du monstre est comparable à celui de la femme de l'Ogre.

Il n'en reste pas moins que Minos après la défaite de son Minotaure, continuera à exercer les fonctions de souverain juge aux enfers : il demeure le premier législateur des Grecs comme le montre le dialogue platonicien qui porte son nom. Ceci nous renseigne encore sur les affinités qui peuvent exister entre la désignation de l'Ogre et celle d'Orcus, ou Orkos, synonyme d'Hadès, dieu des morts dévorés par le ventre de la Terre et possesseur des richesses cachées, que le rapprochement soit dû à une étymologie fantaisiste ou puisse être scientifiquement justifiée (on sait qu'il existe une autre étymologie du mot « ogre » évoquant les hongres ou chevaux coupés, ce qui nous ramènerait du côté des centaures). Dans le thème de l'Ogre, la Connaissance et la Mort, la législation première, la fonction alimentaire et la fonction sexuelle, s'entremêlent inextricablement.

Mais revenons au Loup qui nous convie à l'examiner de plus près comme si nous étions le Chaperon Rouge lui-même. Ce personnage initiatique et famélique aime les enfants d'un amour que les psychanalystes diraient « captatif » et non pas « oblatif » parce qu'il confond aimer, connaître et manger. Comme nous sommes passés des temps païens aux temps chrétiens, il apparaît comme un « irrégulier » manifeste mais qui conserve dans son irrégularité même une trace de son ancienne régularité, maintenant pourchassée par les villageois. Aimant se désaltérer aux fraîches fontaines, c'est un partisan de la théorie du « verre d'eau » condamnée par Lénine dans son entretien avec Kollontaï sur la question sexuelle. Mais surtout la caractéristique du Loup, même lorsqu'il montre « patte blanche » ou enfariné, c'est d'être noir. Les enfants à qui l'on fait voir pour la première fois un loup « en viande » sont en général fort déçus de constater qu'il n'est pas vraiment noir. Que signifie cette noirceur ? Le loup est-il devenu noir par association avec les ténèbres de l'épaisse forêt ? Sa noirceur est morale, elle est aussi métaphysique : seigneur de la nuit, le loup est l'invisible sire d'ailleurs masqué. Ne dit-on pas encore de celui qui porte un masque qu'il a un loup ? Et le loup blanc est la chose la plus rare du mode, un sorcier qui soit bienfaisant au lieu d'être redoutable. Il y a d'ailleurs une association du Loup blanc et du Loup noir avec le masque aux dents blanches qui luisent. Est-ce par antiphrase que l'étymologie grecque semble apparenter le *Lukos* au *Leukos*, ce qui brille au loup ? Quoiqu'il en soit, sa qualité de sorcier est certifiée par la classique histoire du Loup-Garou : le responsable de tant de méfaits est un homme ou une femme changée en Loup. Qu'on abatte le personnage métamorphosé et qu'on coupe la patte, selon l'usage des chasseurs, il est remarquable alors de constater que de noire elle devient blanche : elle se transforme alors en main de femme baguée. C'est la main de la dame du seigneur des environs qui par mégarde avait

épousé une créature adonnée à la sorcellerie : celle-ci cache avec peine sa mutilation et on va bientôt l'occire. Un tel blanchissement de la patte noire est la réciproque de ce qui se passe dans le conte de Perrault : de la même façon que l'être humain se déguise en loup pour faire le garou, le loup se déguise en personne humaine et par la même occasion de mâle se fait femelle et de jeune homme vieillarde. S'agit-il d'un homme ou d'une bête, on n'en saura jamais rien. La double mascarade est instituée en vue du Carnaval ou fête de la chair. Chez Perrault à mesure que le Loup se dévêt pour mener à mieux les opérations, on voit surgir les oreilles velues et les grandes dents. A la fin il n'y a plus d'illusion, mais c'est trop tard ! Le loup conduit le bal : c'est le Sabbat !

On peut vérifier la correspondance des agissements du loup avec ceux de l'homme-bouc, ou Satyre. Autrefois les jeunes filles allaient « au loup » dans les forêts. Le Christianisme étant venu, mais le Paganisme étant mal refoulé, elles vont maintenant rencontrer le bouc dans les clairières. Ce bouc c'est Satan. Minuit, ou l'heure du loup, c'est donc aussi l'heure du personnage cornu. Ces jeunes filles sont donc elles-mêmes devenues des sorcières, tristement appelées à mettre au monde de petits crapauds qu'elles tenteront de faire baptiser en attendant d'être rôties comme le balai qui leur a servi de monture. Il fut encore un temps où Satan était mouche (Beel-Zeboub, ou le Seigneur des mouches) d'où vient que l'on dise encore « fine mouche » pour qualifier le séducteur ou « mouchard » pour évoquer son rôle de policier provocateur (comme dans le Livre de Job). Dans les contes égrillards du XVIII^e siècle, dernier avatar de ces métamorphoses, le diable se fait puce, et l'on sait où il va se loger pour irriter les nonnes : autrefois Jupiter lui-même, selon la Fable avait dû se déguiser en fourmi pour visiter la jeune Clitoris. Voilà qui nous instruit sur le pouvoir qu'a l'ogre dans le conte du Chat botté, de prendre la forme des plus grands aussi bien que des plus petits animaux. Quelle est la raison de ces métamorphoses ? N'est-ce pas qu'en se déguisant ainsi, il pense échapper lui-même à la puissance maléfique du « Regard ». L'ogre c'est Protée et c'est aussi celui qui déclare n'être « personne » (*Outis*) comme le malin Ulysse qui joue le rôle du chat dans son combat contre le Cyclope.



L'Ogre masqué n'est pas seulement un malfaiteur efflanqué comme le loup. C'est aussi un seigneur aux fabuleuses richesses, comme on peut le voir dans l'histoire du Petit Poucet et dans celle du Chat botté. Mais d'où tire-t-il ses richesses ? Sans doute de ses relations avec les puissances infernales, puisqu'elles gisent aux profondeurs de la Terre. L'Ogre est certainement un alchimiste fabricant d'or ce qui

constitue un autre aspect de sa sorcellerie. Mais cela n'ôte rien à sa qualité de « mangeux de petits enfants ». Il est remarquable, en effet, que dans les écrits classiques de l'Alchimie il soit souvent question du « massacre des Innocents » comme d'une opération essentielle au succès du Grand-Œuvre. Sans doute Gilles de Rais, qui fut brûlé pour cette sorte de méfait, aura-t-il pris les choses propres à la lettre.

Voilà qui nous amène à parler de Barbe-Bleue. Mais le compagon de Jeanne-d'Arc est-il vraiment le prototype de Barbe-Bleue ? Non, sans doute, car Barbe-Bleue n'a pas de prototype : c'est un archétype dont on peut tirer autant d'ectypes ou de copies qu'on voudra. Gilles de Rais n'est l'une d'elles que secondairement puisque, selon les chefs d'accusation, il ne s'intéressait pas tant aux femmes qu'aux enfants. La Barbe-Bleue de Perrault prend normalement la succession du loup dans l'ordre chronologique des initiations : ce n'est plus un ogre pour jeunes filles, mais pour jeunes dames : l'Ogre-Mari. Sa fourrure faciale a la couleur du « noir azur » rimbaldien. C'est ce qui établit sa parenté avec le loup dont il est le successeur. Mais sa qualification alchimique n'est pas douteuse, eu égard au thème fondamental du « secret ». La couleur de sa barbe fait comprendre que les travaux d'un pareil personnage en sont restés au stade de la « Pierre au Noir » ou de « l'Aile de Corbeau » en attendant l'avènement de la « blanche colombe » qui ne s'est pas encore manifestée. C'est pourquoi il poursuit les dames désespérément « volatiles » sans parvenir à les « fixer » autrement que dans le sinistre placard. Il est arrivé pourtant à plusieurs reprises de faire couler le « sang rouge » de ses victimes, mais derrière lui il n'y a que des cadavres. C'est de la même façon que son homologue moderne Landru mettait ses femmes dans une cuisinière qui évoque assez bien l'ancienne « Athanor ». C'est au-dehors que « le soleil poudroie et que l'herbe verdoie », c'est-à-dire que notre sire n'a pas réussi encore à découvrir « une femme en or ». La dernière de ces dames parviendra à se sauver grâce à la révélation de ses épouvantables secrets et moyennant l'assistance de sa sœur et de ses frères. Elle n'a pas hésité, en effet, à s'emparer de la « clef tachée de sang » qui représente la pierre philosophale passée au rouge aussi bien que l'instrument de l'initiateur. Par cette voie irrégulière mais saine, elle parviendra enfin à la conquête de l'or, c'est-à-dire qu'elle fera un beau mariage, heureux celui-là.

La « Barbe-Bleue » est le conte de l'Initiation conjugale que l'on peut interpréter dans tous les sens, y compris dans le sens littéral, pourvu que l'on respecte la structure des correspondances. Cette histoire est-elle féministe ou anti-féministe ? Ambivalente. Le thème du Secret est particulièrement

important. Il est entendu que les femmes sont indiscrètes par essence. De nombreux contes témoignent qu'il est imprudent pour le Sorcier de prendre femme. On pourrait presque en tirer un argument en faveur du célibat des clercs. D'un autre côté la Barbe-Bleue était certainement un vilain ogre. Si on l'a tué on a fait œuvre pie. Mais le « tuer » ou mettre la clef dans la serrure est équivalent. C'est le côté psychanalytique de la chose. La Barbe-Bleue était peut-être un vilain jaloux dont le poil s'apparente à la couleur de la peau d'Othello. Mais c'est surtout un chercheur qui collectionne les échecs. En définitive, c'est ce qui nous instruit le mieux sur sa psychologie.

Parlons un peu maintenant des sorcières ou ogresses. On ne doit pas confondre l'ogresse avec la femme de l'Ogre. Perrault précise bien que cette dernière n'est pas elle-même nécessairement « de race ogresse », ce que l'on peut expliquer par les tabous d'exogamie. Quant aux sorcières, ou ogresses, elles se confondent avec les méchantes fées. Ce sont, en général, des veuves, des célibataires ou des divorcées : il est entendu que la femme est méchante lorsqu'elle n'a pas d'homme ou lorsqu'elle n'en a plus. Ces vilaines femmes exercent leur rancœur sur les jeunes filles et sur les jeunes mères. Ce sont elles qui jettent de mauvais sorts à la naissance des enfants, comme la Lilith, première épouse d'Adam abandonnée par son mari et par conséquent rivale d'Eve, selon la légende talmudique. On dit souvent à la fin des contes qu'« ils se marièrent et qu'ils eurent beaucoup d'enfants » mais cela ne signifie pas que tout soit fini par là, comme on peut le voir par la rallonge mise par Perrault à l'histoire de la « Belle au Bois-Dormant ». Les méchantes fées sont les reines du « Mauvais Œil ». Dans certains cas elles se confondent avec les fées tout court, particulièrement redoutées dans les pays celtiques et qui ne sont pas complètement les fées de Perrault, lequel en admet de charmantes et de bien intentionnées. On sait qu'étymologiquement les fées sont les Fates, ou les Fata, personnifications des destins, autre nom des Parques et des Moires. C'est la raison pour laquelle elles président aux ciels de naissance. Pour interpréter leur rôle après celui du personnages mâles, il faut passer de l'Alchimie à l'Astrologie : on voit bien par le conte de « La Belle au Bois-Dormant » qu'elles règlent non seulement la destinée des personnes mais aussi le cours des saisons. S'il y a de bonnes fées, c'est parce que les Parques ne méritent pas entièrement leur mauvaise réputation qui concerne principalement la coupeuse de fil, Atropos.

Mais il peut être opportun de redescendre aussi des hauteurs du ciel vers les profondeurs de la Terre, ou les enfers, en considérant les ogresses des légendes germaniques rapportées par les frères Grimm. Ces dames ne manient pas le

coutelas comme le font les ogres en général, ni la baguette comme les fées de Perrault, mais elles ont un four dans lequel elles mettent à cuire les petits enfants pour la plus grande satisfaction de la psychanalyse orthodoxe. La grande astuce est alors de mettre la sorcière à cuire dans son propre four en l'invitant d'abord à regarder elle-même pour voir si c'est chaud. Il s'agit d'un châtiment à la foi moral, sexuel et alimentaire signifiant que l'ogresse, victime de sa méchanceté, devra désormais se satisfaire d'elle-même ou cuire dans son propre jus.



En dernière analyse, qui ne saurait être celle de Freud, qu'est-ce qu'un ogre, mâle ou femelle ? A tant d'aspects divers quel dénominateur commun ? C'est La Fontaine qui nous l'a dit en « bon Français » :

« Notre ennemi c'est notre maître. »

Telle est l'immuable vérité contenue dans toutes les histoires d'ogres, qu'il s'agisse d'un mari en lutte contre sa femme, d'un séducteur contre une fille, d'un examinateur contre un candidat, d'un destin contre une créature, d'un dieu ou d'un demi-dieu contre un homme, et plus généralement d'un grand contre un petit. C'est ce qui fait comprendre aussi pourquoi cette vérité est si sensible aux enfants. L'Ogre en lui-même ne relève pas d'une interprétation particulière, plutôt que d'une autre: il constitue un archétype formel appartenant à ce fameux « monde des Idées » que l'on retrouve partout où il y a de l'Epinal et du commun langage.

Les leçons à en tirer sont d'ordre métaphysique aussi bien que moral. Observons, malgré l'éducation nouvelle, qu'il y a une fonction pédagogique des ogres. S'il n'y avait pas d'ogres, les petits enfants redeviendraient bientôt à l'état larvaire: l'ogre demeure le modèle et l'idéal de l'enfant. Mais si l'ogre est un « initiateur », gardien du Seuil ou personnage du Commencement, il faut tuer l'ogre pour devenir soi-même ogre plus tard. En vertu de la loi de l'Eternel Retour, cette histoire ne paraît pas avoir de fin. Il faut observer encore que le Maître est toujours assassiné par ses disciples, même lorsqu'il ne paraît pas un mauvais maître. C'est en effet la condition pour que les disciples eux-mêmes puissent passer maîtres.

Le plus beau, cependant, et ce qui pourrait marquer une véritable fin, c'est que le Maître, parfois consent spontanément au sacrifice. Il y a partout des dieux ogres mais on en trouve aussi qui vont se pendre (Odin lui-même). Ceci est une autre histoire.

AIMÉ PATRI.

DOMAINE FEERIQUE

— LE PAYS DES MERVEILLES.

La reine, ravie, les remerciait mille et mille fois des faveurs qu'elles venaient de faire à la petite princesse, lorsqu'on vit entrer dans la chambre une si grosse écrevisse que la porte fut à peine assez large pour qu'elle pût passer.

M^{me} D'AULNOY : *La biche au bois.*

Le maître Chat arriva enfin dans un beau château dont le maître était un Ogre, le plus riche qu'on eût jamais vu : car toutes les terres par où le roi avait passé étaient de la dépendance de ce château.

Le Chat eût soin de s'informer qui était cet Ogre, et de ce qu'il savait faire, et demanda à lui parler, disant qu'il n'avait pas voulu passer si près de son château sans avoir l'honneur de lui faire la révérence.

L'Ogre le reçut aussi civilement que le peut un Ogre, et le fit reposer.

CHARLES PERRAULT : *Le Chat botté.*

Sans la réveiller, ils prirent avec son lit de plume, son matelas, ses draps, ses couvertures ; la sœur de lait aidait de toute sa force. Ils jetèrent tout cela dans la mer, et la princesse dormait de si bon sommeil qu'elle ne se réveilla point. Mais ce qu'il y eut d'heureux, c'est que son lit de plume était fait de

plumes de phénix, qui sont fort rares, et qui ont cette propriété qu'elles ne vont jamais au fond de l'eau ; de sorte qu'elle nageait dans son lit, comme si elle eût été dans un bateau.

M^{me} D'AULNOY : *La Princesse Rosette.*

Elle aperçut la reine avec son pâté, qui feignait de le vouloir manger. « Que fais-tu là, ma Mie-Souillon ? lui dit-elle — Madame, répliqua Florine, je mange des astrologues, des musiciens et des médecins ». En même temps tous les oiseaux se mettent à chanter plus mélodieusement que des sirènes ; puis il s'écrièrent : « Donnez la pièce blanche, et nous vous dirons votre bonne aventure ».

M^{me} D'AULNOY : *L'Oiseau bleu.*

Le service de la table se faisait par des gazelles qui étaient d'une adresse merveilleuse ; elles servaient, découpaient et devinaient tous les désirs de Blondine, de Bonne-Biche et de Beau-Minon.

M^{me} DE SÉGUR : *Histoire de Blondine.*

Après avoir passé dans soixante chambres, les mains qui le conduisaient l'arrêtèrent ; il vit un grand fauteuil de commodité qui s'approcha tout seul de la cheminée. En même temps le feu s'alluma ; et les mains, qui lui semblaient fort belles, petites, grasses et bien proportionnées le déshabillèrent ; car il était mouillé, comme je l'ai déjà dit, et l'on avait peur qu'il ne s'enrhumât. On lui présenta, sans qu'il vît personne, une chemise aussi belle que pour un jour de noces, avec une robe de chambre d'une étoffe glacée d'or brodée de petites émeraudes, qui formaient des chiffres. Les mains, sans corps, approchèrent de lui une table sur laquelle la toilette fut mise : rien n'était plus magnifique. Elles le peignèrent avec une légèreté et une adresse dont il fut fort content. Ensuite on le rhabilla ; mais ce ne fut pas avec ses habits, on lui en apporta

de beaucoup plus riches. Il admirait silencieusement tout ce qui se passait, et quelquefois il lui prenait de petits mouvements de frayer dont il n'était pas tout à fait le maître.

M^{me} D'AULNOY : *La chatte blanche.*

LA FLEUR MAGIQUE.

« Pourquoi, Bonne-Biche, lui demanda-t-elle dans la journée, pourquoi ne vois-je pas parmi toutes vos fleurs la plus belle, la plus charmante de toutes, la Rose ? »

Bonne-Biche frémit, se troubla et dit :

« Blondine, Blondine, ne me demandez pas cette fleur perfide qui pique ceux qui la touchent. Ne me parlez jamais de la Rose, Blondine ; vous ne savez pas ce qui vous menace dans cette fleur. »

M^{me} DE SÉGUR : *Histoire de Blondine.*

Le bonhomme, après avoir pris son chocolat, sortit pour aller chercher son cheval, et, comme il passait sous un berceau de roses, il se souvint que la Belle lui en avait demandé, et cueillit une branche où il y en avait plusieurs. En même temps, il entendit un grand bruit, et vit venir à lui une bête si horrible qu'il fut tout près de s'évanouir.

M^{me} LEPRINCE DE BEAUMONT : *La Belle et la Bête.*

Elle regarda autour d'elle, ne vit personne, et, oubliant entièrement, dans son désir extrême de satisfaire sa curiosité, la bonté du prince et les dangers qui la menaçaient si elle cédait à la tentation, elle passa ses doigts dans une des ouvertures, tira légèrement : la toile se déchira du haut en bas avec un bruit de tonnerre, et offrit aux yeux étonnés de Rosalie un arbre dont la tige était en corail et les feuilles en émeraudes ; les fruits qui couvraient l'arbre étaient des

pierres précieuses de toutes couleurs, diamants, perles, rubis, saphirs, opales, topazes, etc., aussi gros que les fruits qu'ils représentaient, et d'un tel éclat que Rosalie en fut éblouie. Mais à peine avait-elle envisagé cet arbre sans pareil, qu'un bruit plus fort que le premier la tira de son extase : elle se sentit enlever et transporter dans une plaine, d'où elle aperçut le palais du prince s'écroulant; des cris effroyables sortaient des ruines du palais, et bientôt Rosalie vit le prince lui-même sortir des décombres, ensanglanté, couvert de haillons.

M^{me} DE SÉGUR : *La petite souris grise.*

TOUTE LA LYRE DE L'AMOUR.

Il s'approcha en tremblant et en admirant, et se mit à genoux auprès d'elle. Alors comme la fin de l'enchantement était venue, la Princesse s'éveilla; et le regardant avec des yeux plus tendres qu'une première vue ne semblait le permettre : « — Est-ce vous, mon Prince, lui dit-elle; vous vous êtes bien fait attendre ».

CHARLES PERRAULT : *La Belle au bois dormant.*

Lorsqu'il put aller chez le roi et la reine, il se rendit dans leur appartement; il espérait que Florine y serait, il regardait de tous côtés pour la voir. Dès qu'il entendait entrer quelqu'un dans la chambre, il tournait la tête brusquement vers la porte; il paraissait inquiet et chagrin.

M^{me} D'AULNOY : *L'Oiseau bleu.*

La curiosité lui fit mettre l'œil à la serrure. Mais que devint-il en apercevant la princesse si belle et si richement vêtue qu'à son air noble et modeste, il la prit pour une divinité ! L'impétuosité du sentiment qu'il éprouva dans ce moment l'aurait porté à enfoncer la porte sans le respect que lui inspira cette ravissante personne.

CHARLES PERRAULT : *Peau d'âne.*

« Quoi ! s'écria-t-il, ma charmante princesse, c'est vous que j'ai blessée sous la figure d'une Biche blanche ! Que ferai-je pour expier un si grand crime ? suffira-t-il d'en mourir de douleur à vos yeux ? »

Il était tellement affligé que son déplaisir se voyait peint sur son visage. Désirée en souffrit plus que de sa blessure ; elle l'assura que ce n'était presque rien, et qu'elle ne pouvait s'empêcher d'aimer un mal qui lui procurait tant de bien.

M^{me} D'AULNOY : La biche au bois.

Elle était avec l'Oiseau Bleu à la fenêtre, parée de ses pierreries, coiffée de ses beaux cheveux, avec un soin qui n'était pas naturel aux personnes affligées ; sa chambre et son lit étaient jonchés de fleurs, et quelques pastilles d'Espagne qu'elle venait de brûler répandaient une odeur excellente.

M^{me} D'AULNOY : L'Oiseau bleu.

Mais, comme il n'était pas d'humeur à voler longtemps dans sa chaise volante sans épouser la princesse qu'il aimait, il lui demanda où elle voulait que les noces se fissent.

M^{me} D'AULNOY : L'Oiseau bleu.

La princesse mourait de chaud et d'inquiétude ; elle se leva plus matin que l'aurore, et descendit en déshabillé dans son appartement bas. Mais quelle surprise fut la sienne d'y trouver Léandre endormi sur un lit !

M^{me} D'AULNOY : Le prince lutin.

Hélas, disait-il à Chatte Blanche, que j'aurais de douleur de vous quitter ! Je vous aime si chèrement ! Ou devenez fille, ou rendez-moi chat.

M^{me} D'AULNOY : La chatte blanche.

Cependant tout le palais s'était réveillé avec la princesse : chacun songeait à faire sa charge ; et, comme ils n'étaient pas tous amoureux, ils mouraient de faim. La dame d'honneur, pressée comme les autres, s'impatienta, et dit tout haut à la princesse que la viande était servie. Le prince aida la princesse à se lever : elle était tout habillée, et fort magnifiquement ; mais il se garda bien de lui dire qu'elle était habillée comme ma mère-grand, et qu'elle avait un collet monté : elle n'en était pas moins belle. Ils passèrent dans un salon de miroirs, et y soupèrent, servis par les officiers de la princesse. Les violons et les hautbois jouèrent de vieilles pièces, mais excellentes, quoiqu'il y eût près de cent ans qu'on ne les jouait plus ; et après souper, sans perdre de temps, le grand aumônier les maria dans la chapelle du château, et la dame d'honneur leur tira le rideau.

CHARLES PERRAULT : *La Belle au bois dormant.*

MÉLUSINE

Mélusine est l'une de nos grandes fées nationales. L'origine de son nom n'a pas été, jusqu'à présent, élucidée. Léo Desvre, qui a publié un livre à son sujet l'a intitulé *Le Mythe de la Mère Lusine* (*Meurlusine, Merlusine, Mellusigne, Mellusine, Mélusine, Méleusine, Marlusine* 1882-1883). Il incline finalement à expliquer *Mélusine* par les *Lusignan* dont elle est l'ancêtre supposée. Un *vicarea Liciniacensis* étant attesté en 929, à la bifurcation des routes Poitiers-Niort et Poitiers-Saintes, les *Lusignan* proviendraient eux-mêmes d'un *Lucinius* ou *Lucinius* gallo-romain. Cette explication a le tort de rationaliser la légende, et de faire disparaître *Mélusine* en tant que fée authentique, ayant donné naissance à la famille *Lusignan*. En outre, elle ne saurait rendre compte des diverses *Mélusine*, qui ont fait souche de personnes ne portant nullement ce nom: les *Sassenage* du Dauphiné, par exemple, proviennent d'une *Mélusine*, qui se baignait dans l'eau sainte d'un torrent local. Par surcroît, l'on rencontre, en Hainaut, une *Marluzenne*, qui personnifie le vent. En Champagne, au château de Piney, est mentionnée une *Merluisaine*. Une *Mélusine* apparaissait également dans la Drôme, au château de Montelier; dans ce même département, se découvre, à Saint-Christophe-et-le-Laris, un quartier *Mélusin*, mentionné dès 1516 (*in Melusino*). Un hameau *Meluzien* existe aussi à Avallon, dans l'Yonne. Dans la forêt de Maulnes (aux confins de l'Yonne, de la Côte-d'Or, et de l'Aube), *Mélusine* possédait un manoir: elle était, là, une ogresse, qui brimait les passants et enlevait les enfants; on lui jetait des pierres, aux fêtes de l'Ascension. Dans les monts de la Madeleine, c'est *Mélusannette* qui édifie le clocher de Châtel-Montagne. (1) On trouve encore *Mélusine* à

(1) Inutile d'indiquer que Châtel-Montagne possède une très vieille église romane, l'une des plus belles et des mieux conservées du style roman auvergnat

Sucinio (dans le Vannetais), à Mirebeau (Poitou), à Caumont (Touraine), à Issoudun (Berry), à Porrentruy, dans le Luxembourg, dans le duché de Bade, etc..., et il est difficile d'expliquer cette diffusion par l'influence de la famille Lusignan ou par des alliances avec elle.

M. Henri Dontenville, dont nous venons de résumer les indications, a donc raison de conclure que *Melusine* ne procède pas de Lusignan et de Licinius. Mais il a tort, pensons-nous, d'en faire primairement une *mermaid*, une *dame de fontaine*, une *font-Lucine*, une hypothétique *Mater Lucina*. (2) Son rapport avec les eaux n'est pas douteux, et elle est incontestablement, aussi, une porte-lumière, une source de radiance. Mais ce qui domine tout en elle, ce qui rend compte de tous ses caractères, c'est sa *qualité d'initiatrice*.

Elle est bien, certes, une *Mère Lusine*, ou mieux une *Mélusine* (*Mé* désignant populairement, en de nombreuses régions françaises, la Grand-mère). Elle se rapproche, par là, de notre Mère l'Oye. Mais elle ne fut sûrement pas, étymologiquement, une *Mater Lucina*. — Ecartons, en l'occurrence, les déesses latines. — Elle fut essentiellement, dans son principe, une *Mère l'Ogresse* (*Orcine*), une *Marlorcine* ou *Mélorcine* - *Mélourcine* - *Mélousine* - *Méleusine*, une descendante de ce Phorkys-Horkos-Orc-Orce, qui fut le père des Gorgones, et le prototype de tous les ogres divins. C'est pourquoi elle présida à la Grande Chasse et finit, en Hainaut, par s'identifier, sous l'appellation de *Marluzenne*, avec le vent. C'est pourquoi, également, dans la forêt de Maulnes, près d'Arthonnay, elle enlevait les enfants, et était rituellement expulsée à coups de pierres (rite Lithobolique). On pourrait songer, il est vrai, à une *Mère l'ours* (*Méloursine*), mais rien n'autorise à envisager en l'occurrence, l'apparement à cet animal, tandis que, nous l'avons vu, le glissement phonétique de l'*orc* ou *orce* vers l'*ours* est fréquent, *St Ours* étant presque toujours le successeur d'un *orce*. On pourrait incliner aussi à faire de *Mélusine* une *Mère l'oie* (*Melousine*) : la *rue aux Ours*, à Paris, qui était une *rue aux Oues* (= rue aux Oies), prouve, que, sur ce point encore, existait une

(2) Pourquoi, écrit-il, ne pas voir dans *Merlusine* un composé analogue à la *mermaid* anglaise, aux *merewip* du *Nibelungenlied*, qui prédisent leur sort aux Burgondes sur le haut Danube ? Dans la traduction allemande qui a précédé la première édition française, *Mélusine* est une *marfeye*; nous avons en Ardenne un bois de la *Marfée* avec fontaine. La *Mélusine* est dame d'une fontaine, comme le sont les *merewip*; la *mermaid* est *dame du lac*. Des Windermere, Gérardmer, Reinfelder Maar, évoquent, dans trois pays différents, une étendue d'eau plane formant miroir. et, à ce propos, il est possible que le mot *mirer* (*mirari* est, en latin classique *s'étonner*, en latin vulgaire *regarder attentivement*) soit, chez nous, venu superposer son sens. Des comparaisons sont en outre à faire sinon avec l'hébreu *meur* (= brillant), du moins avec le très vivant breton *meur* (= grand) qui remonte au celtique (cf la Morrigoù). De toute façon, on peut, en pendant à *Mélusine*, se pencher sur l'eau de la fontaine et du lac; elle doit être *font Lucine*, non distincte, en son nom, du lieu qu'elle hante » (*La Mythologie Française* pp. 199-200).

source d'équivoque. Nous croyons, du reste, que la rue aux Ours, fut primitivement, la rue aux orces, comme tend à le prouver le fait qu'on y brûlait traditionnellement des mannequins géants (voir, sur ce point, notre *Origine de Paris*). De toute manière, ni l'ours ni l'oie n'explique la terminaison *ine* de Mélusine, tandis que l'*orcine*, qui se rencontre dans la toponymie (Orcines, Orsin, Orsennes, Orsonnette, etc...) rend compte de cette donnée, comme de toutes les autres.

Lourcine est une appellation notoire dans la toponymie parisienne. L'Hôpital de Lourcine et les Cordelières de Lourcine sont bien connues des historiens de notre capitale. L'on a attribué jusqu'ici à ce nom les étymologies les plus fantaisistes (*locus cinerum* = lieu des cendres; — *ucia* = la douzième partie d'un arpent, etc...). A notre avis, il se réfère à la présence lointaine d'une ogresse, en un emplacement voisin à la fois des *Gobelins*, et de la caverne où siégeait le géant *Isoré*. Nous n'atteignons malheureusement Lourcine qu'au *xiii^e* siècle. Mais étant données les habitudes médiévales, un lieu dit, à cette date, Lourcine ne pouvait avoir acquis pareille désignation récemment, pas davantage qu'*Orcival*, *Orgemont*, *Orcet*, etc..., etc... Nous découvrons sûrement là une *orcine* antérieure à l'ère chrétienne; elle était, selon toute probabilité, la *Mélourcine* ou *Mélusine* de la région parisienne. Sans doute se trouvait-elle en relations avec l'initiateur de la *Tombe Isoré* et avec les initiés appelés *gobelins* ou *goblins*, qu'elle contribuait à mettre au monde. — Une autre ogresse siégeait dans les vieux bois de Meudon, et a laissé son nom, jusqu'à nos jours, à l'étang de l'Ursine.

C'est en sa qualité de Grande Fée de Mère l'Ogresse — Mélusine a enfanté les Lusignan et les autres familles qui se réclament d'elle. Les a-t-elle mis au monde *physiologiquement*, en ce sens qu'une fée locale de premier rang a fait souche d'une descendance d'élite comprenant des êtres incorporés, *part droit de naissance*, au monde supérieur ! C'est tout à fait possible. Mais il peut également s'agir, au moins, dans certains cas, d'une progéniture *initiatrice*, dont la noblesse tenait à ce que les premiers ancêtres avaient reçu en eux, grâce au rituel de mort et de résurrection, la substance transcendante de la Mère: cette filiation était beaucoup plus glorieuse que l'autre; c'est elle du reste, qui, chez les anciens, donnait sa valeur à la filiation organique ou filiation du sang.

LES FAMILLES QUI SE RECLAMENT DES FEES.
VALEUR DE LEURS PRETENTIONS. LES BOURBONS.
IMPORTANCE, DURANT LE HAUT MOYEN-AGE,
DE L'APPARENEMENT AUX FEES
ET AUX DIEUX PAIENS.

Ce rattachement aux anciennes personnalités sacrées des rites païens eut, durant des siècles, une importance exceptionnelle, et il est impossible d'expliquer la prépondérance des

grandes familles féodales si on l'ignore. N'oublions pas que Godefroy de Bouillon, lui aussi, se flattait de descendre en ligne maternelle d'une fée. De même un comte de Toulouse. De même un Plantagenet. L'on a écarté, jusqu'ici, comme chimériques, semblables prétentions; pouvait-on les examiner avec sérieux, alors qu'on tenait les fées pour des êtres d'imagination ? L'on s'est interdit, par là même de remonter, sur nombre de points, aux sources de l'histoire. Comment peut-on entendre l'origine de la grande famille qui devait tant contribuer à parfaire l'unité et la grandeur de notre pays, les Bourbons, si l'on ignore que Bourbonnillou, la Bourboule, Bourbonne, Bourbon-l'Archambault, etc... furent le domaine du dieu Borvo, Bormo, Bormanus (le Bouillonnant) hypostase d'Apollon-Belen, autrement dit de la radiance propre à l'Ile Sacrée, et que les Bourbons se relient directement à lui, au même titre que le Mikado se rattache à la déesse Soleil Amaterasu ? Leurs trois châteaux anciens, à Bourbon-l'Archambault, à Chantelle, et à Moulins, occupent au bord de l'eau sainte (à Bourbon, c'est un lac, à Chantelle, une petite rivière, la Bouble, et à Moulins, l'Allier), la position typique, constitutive de l'ancienne hauteur sacrée; et sur place, la lignée princière, plus tard lignée royale, apparaît indiscutablement comme l'héritière des dragons et des fées en qui se personnifiait le mana divin véhiculé par les ondes, liquide de vie.

Est-il besoin de faire observer que la *Bouble* fut, d'abord, une *Bourboule*, ce qui explique la hauteur sainte de Borvo-Borbo à Chantelle, hauteur devenue par la suite le château des Bourbons. — Chantelle (l'ex-*Cantilla* gallo-romaine) et Bourbon-l'Archambault furent les vrais berceaux de notre dernière famille royale. Ils furent délaissés pour le château de Moulins — plus proche des nouvelles voies de communication — à partir de Louis I^{er}, duc de Bourbon (Première moitié du xiv^e siècle). On ignore au surplus à quelle date avait été construit, par les sires de Bourbon, le premier château de Moulins. L'histoire part ici de la *reconstruction* due au duc Louis I^{er}. La chapelle, qui devait devenir collégiale, puis cathédrale, est mentionnée, elle, dans des documents du xiii^e siècle.

Ce repliement de chaque région sur elle-même, que l'on constate après la disparition de l'empire romain, et qui amena peu à peu la féodalité, n'a pas été, croyons-nous, entièrement compris jusqu'ici, parce que l'on n'a point vu que les foyers locaux, centres de vie et principes de rebondissement, étaient, avant tout, *les antiques emplacements sacrés du paganisme*. Le christianisme lui-même, qui devint, à cet âge, l'armature spirituelle et morale du pays, ne se développa qu'en occupant, à côté des châteaux, ces anciens territoires divins. L'extension prodigieuse des abbayes bénédictines et des chapelles romanes est probante à cet égard. L'ancienne religion nationale, reposant sur la sacralisation de notre terre celtique par le rituel théocratique de

mort et de résurrection, est donc non moins essentielle que la religion nouvelle pour rendre compte du Haut Moyen-Age, de ses mœurs, de ses légendes, de ses œuvres littéraires et artistiques. Si l'on se réfère au christianisme seul, en envisageant le paganisme, qui persistait, comme un ramas de superstitions dérisoires, on n'explique rien à fond, et l'on s'interdit au surplus d'entendre le christianisme médiéval, qui sentit si nettement sa parenté avec le paganisme initiatique de nos campagnes. Mais comment pourrait-on aboutir à une vision exacte des faits, puisque l'on commence par reléguer les fées, les géants, les ogres, et toutes les personnalités initiatiques du culte ancestral, au rang des calembredaines, en les tenant pour des « constructions tardives et progressives de la fantaisie populaire ? »

MELUSINE COMME VOUIVRE.

CE QU'EST L'ESCARBOUCLE DES VOUIVRES.

L'un des caractères notoires de Mélusine est d'être une *femme animale*, c'est-à-dire une femme sacralisée par le port d'une dépouille de bête. Elle se rapproche, par ce trait encore, de la Mère l'Oye, et aussi de Morgane, qui est si souvent une femme poisson (une tritone). Son déguisement en fait une *serpente*, ou, comme l'on disait anciennement, une *vouivre* (*guivre*, *wivre*, *vèvre*, du mot latin *vupera*, dont la signification s'est, par la suite, restreinte). La *guivre* ou *vouivre*, en tant que simple fée, a d'ailleurs un domaine plus étendue que la Grande Ogresse. Elle ne se présente pas moins, elle aussi, comme une incarnation éminente de la Mère néolithique, dont le reptile fut, avant même la truie, la chienne, et la poule, l'auxiliaire liturgique le plus fréquent, dans le matriarcat. Son exceptionnelle dignité s'atteste au fait qu'elle arbore sur son front l'*escarboucle*, autrement dit le troisième œil, — l'œil de la pensée pure, l'organe de la voyance. Ce n'était sûrement pas là une simple métaphore. Les femmes-Vouivres portaient effectivement un emblème frontal, qu'elles déposaient lorsqu'elles prenaient leurs bains rituels; et, d'après toutes les traditions si quelqu'un le leur volait alors, elles devenaient aveugles: en d'autres termes leur rang de voyante était inséparable de la possession du joyau sacré. En de nombreux pays, elles firent souche de maisons nobles. La *guivre* italienne des Visconté est célèbre.

Les vouivres étaient au surplus, en général, des serpentes ailées; et leurs ailes, comme leur escarboucle, attestaient leur maîtrise de l'espace: elles pouvaient se déplacer rapidement, par des moyens qu'ignorent les simples mortels, et relèvent de ce que nous appelons la métapsychique. Par leurs ailes, aussi elles étaient des *libératrices* initiatiques (des

femmes-oiseaux), alors qu'à partir d'une certaine époque, leur nature de serpentes eût tendu à les faire envisager comme de simples habitants du monde souterrain (digestrices divinisantes).

POURQUOI MELUSINE QUITTE SON EPOUX.

Dans notre travail sur *l'Origine et le sens des Contes de Fées*, nous avons signalé que les personnalités féminines, déguisées totalement ou partiellement en bêtes, ne manquent jamais, quel que soit leur travestissement, lorsqu'elles épousent un simple mortel, de lui faire jurer que jamais il ne cherchera à les voir durant les heures où leurs règlements propres les obligent à reprendre leur forme sacrée : dans ces instants, en effet, elles n'appartiennent plus à l'ici-bas ; elles échappent à l'univers profane ; elles se réintègrent dans le monde surnaturel ; leur conjoint ne saurait donc, puisqu'il relève d'un autre plan, entrer en contact avec elles sous leur aspect transcendant. Un tel sacrilège détruirait l'équilibre cosmique, et produirait en quelque sorte un foudroiement d'un domaine par l'autre. (3) Ces conceptions se retrouvent dans l'histoire des diverses Mélusines, comme dans celles des Mères Médauges. Nous voyons par exemple une jeune et belle épouse porter toujours des robes très longues pour cacher ses pieds, que son mari a fait serment de ne jamais chercher à voir. Un jour, il s'avise d'un stratagème : il étend une couche de cendres devant le lit conjugal. Il découvre ainsi que sa femme a une patte d'oie. Aussitôt la fée disparaît, et, à la place du château où elle vivait, l'on n'aperçoit plus qu'un étang. — A Aix-en-Provence, au XII^e siècle, le chevalier du Rousset, qui avait épousé une femme à queue de serpent, et qui fut assez curieux pour le découvrir en dépit de sa promesse, fut aussitôt abandonné par elle. — Vincent de Beauvais, au XIII^e siècle, relate une anecdote semblable survenue au pays de Langres. La Mélusine de Lusignan quitta son mari, Raimond ou Raimondin, pour le même motif : il avait juré, « sur tous les serments que prud'homme doit faire », *que le samedi il ne chercherait jamais à la voir ni ne s'enquerrait où elle pouvait être : c'était là, en effet, pour elle, le jour de sacralisation imposé par ses vœux initiatiques*. Or, malgré ses promesses, il se dirige un jour vers l'extrémité du château, trouve une porte close, y perce une ouverture avec son épée : il aperçoit alors sa femme, dont c'était là le lieu de réclusion hebdomadaire ; jusqu'au nombril, elle avait figure humaine ; plus bas, elle ressemblait à un serpent. — Elle ne put que s'en aller. Elle revint toutefois, la nuit, à l'insu de son époux, pour allaiter ses deux derniers nés, Rémonnet et Thierry.

(3) Il va sans dire que si le conjoint possède le statut supérieur, et la femme le statut de simple mortelle, le tabou pèse sur celle-ci.

POURQUOI LES ENFANTS DE MELUSINE SONT DIFFORMES. LEUR DESTINEE.

Relevons en passant que tous les enfants de Mélusine sont affectés de quelque tare: l'ainé a un œil rouge et un œil pers; le second, une oreille plus grande que l'autre; le troisième un œil plus haut que l'autre, etc... Cela n'empêche pas d'ailleurs ces garçons d'atteindre aux plus hautes destinées: l'un devient roi de Chypre, l'autre roi d'Arménie, le troisième roi de Bohême, etc...

Lorsqu'on recherche à quoi tient cette croyance tenace aux difformités des enfants des fées, — croyance au premier abord inexplicable, puisqu'il semblerait que ces êtres de souche surnaturelle dussent être, au contraire, mieux conformés que les autres — l'on est conduit, après élimination de diverses hypothèses, vers les vues ci-après:

1° Les enfants des fées furent uniquement, au début, une *progéniture initiatique*, qui s'enfantait au moyen des rites; en d'autre termes, ce qui se trouvait en cause, c'étaient *comme pour tous les enfants des dieux*, des nouveau-nés initiatiques, non des bébés ou nourrissons organiques; dans l' *Image du Monde*, nous avons rencontré une conception analogue en étudiant le bouddhisme.

2° Au moment de la *naissance initiatique*, intervenaient des *mutilations*; celles-ci possédèrent toujours, et elles ont encore dans les cérémonies initiatiques de l'ethnographie, une importance insigne. D'aucunes consistaient à réséquer des doigts ou des orteils; d'autres à arracher un œil ou une oreille, à enlever un morceau d'os dans le crâne (la trépanation initiatique remonte au néolithique), à déformer le pied ou à produire la claudication, etc..., etc... *Bref: pas de haute initiation sans difformité corporelle*. N'oublions pas que le patriarche Jacob boite, après sa glorieuse épreuve nocturne du gué du Jabboq, où, au bord d'une eau sacrée, il triompha d'un initiateur portant le titre de Dieu (Yahvé), ce qui lui valut, et valut à sa descendance, l'appellation initiatique d'*Israël*. (4). — La *boiterie* était l'indice, semble-t-il, en divers pays, du grade initiatique le plus élevé, attendu qu'il identifiait l'initié avec la Mère Lune, celle-ci, en raison de l'inégalité de ses phases, étant toujours représentée, dans les cortèges religieux et dans les danses sacrées, par des

(4) C'est cette claudication de Jacob qui nous porte à croire que l'épreuve du Jabboq consista à décoller la tête liturgique de l'officiant sacré identifié à Yahvé. Cette tête d'*origine lunaire*, opérait, en effet, primitivement, une incorporation à la substance transcendante de la Mère nocturne, et faisait de celui qui la détenait un homme-lune, — donc un homme-boiteux.

personnages claudicants. Voilà pourquoi, quand les dieux antiques dégénérèrent, et se transformèrent en personnages mauvais, le Diable fut toujours boiteux; et il fut admis couramment, par voie de corrélation, que tout individu boiteux appartenait au Diable.

3° Ces mutilations, qui intégraient originairement un homme dans le divin (comme le fait encore, pour les Juifs, l'ablation du prépuce), finirent, — quand les mœurs eurent changé, et que les vieux rites subsistèrent *en marge d'une religion nouvelle* — par incorporer à un être qui n'était plus Dieu. Changeant alors de sens, elles passèrent pour honteuses et démoniaques; elles furent *la marque du Diable*. L'on décida que Satan aimait, par nature, la laideur, et que toutes ses œuvres étaient manquées. L'on en vint ainsi à considérer qu'il ne pouvait produire que des œuvres incomplètes, où faisait toujours défaut ce couronnement, et ce degré de perfection, propres aux œuvres divines.

Il suit de là que les renseignements fournis, à la fin du xiv^e siècle, et au début du xv^e siècle, sur les premiers Lusignan, fils de Mélusine, qui vivaient plusieurs centaines d'années auparavant, ont toute chance d'être fantaisistes, et de correspondre à des spéculations sur les enfants des fées, plus qu'à des traditions sérieuses. Ils n'ont de la valeur que s'ils se réfèrent à des transformations effectuées par la Mère l'Ogresse à l'époque de la seconde naissance, ou naissance initiatique, c'est-à-dire à des altérations corporelles ou à des ornements transfigurants qu'elle imposait à ses « enfants ». Ce qui, en effet, a toujours été authentique, nous l'avons vu dans *Le Diable, successeur de Dieu*, c'est la mutilation infligée par l'initiateur, mutilation qui devint finalement une simple *marque* ou *scarification*, laissée sur le corps de l'adepte par les nains, les fées, le Diable, etc... Cette marque, à la fin, était à peine visible. Mais elle apparaissait aux adversaires de ces survivances païennes comme la preuve d'une laideur effroyable, laideur qui, pour être ontologique et spirituelle, n'en était que plus dangereuse, puisqu'elle mettait en jeu l'accès à la vie éternelle.

Précisons que l'Ogresse, mère des Lusignan, nous est connue par la *noble hystoire de Luzignan*, rédigée vers la fin du xiv^e siècle par Jean d'Arras, qui puisa aux sources locales, mais semble avoir beaucoup romancé ses emprunts. Quelques années plus tard, en 1401, un chapelain de Parthenay, Couldrette, mit en vers l'œuvre de Jean d'Arras, tout en l'abrégeant, et en la complétant, sur certains points, grâce à des chroniques latines, trouvées à Poitiers, dans la tour Maubergeon. La documentation des deux auteurs n'est donc nullement négligeable. Mais l'on doit *interpréter*, en les replaçant dans le domaine rituel, les données dont ils font état.

LA FAMILLE DE MELUSINE.

D'après Jean d'Arras, Mélusine serait originaire d'Albanie, ce qui signifie, en l'occurrence, le *Pays Blanc*, où s'était réfugié l'initiatisme celtique, autrement dit l'*Ecosse*. La Mère de Mélusine s'était au surplus retirée, elle dans l'île Sainte (= dans Avallon, l'île des Pommes sacrées). Nous sommes donc immédiatement transportés dans une ambiance spéciale; l'on peut, au demeurant, fort bien admettre qu'à une certaine époque du Moyen-Age les fées de rangs supérieurs nous venaient d'une contrée nordique, et qu'elles s'y retiraient à l'occasion.

LA FONTAINE D'HEUREUSE SOIF.

La rencontre entre Mélusine et celui qui allait être son époux eut lieu près d'une eau sacrée, où la fée et ses deux sœurs s'étaient installées. Cette eau est la « fontaine de Soif Jolie — qu'on dit qui vient de faierie » (Couldrette). (5) Raimondin passe sans voir les trois Dames. Mais Mélusine s'avance et saisit le frein du cheval. Ses deux sœurs s'effacent. Restée seule avec le jeune chevalier, elle engage l'entretien, et fait preuve de ses qualités de voyance, en répondant à des pensées qu'il n'a point exprimées. Elle lui apprend ensuite qu'elle est une *fée chrétienne*: son mariage pourra donc être *béni par l'évêque*; son lit nuptial également. Elle lui promet de faire de lui le plus grand et le plus puissant des seigneurs. Mais il devra jurer qu'il ne cherchera jamais à la voir le samedi.

POURQUOI LES FEES
EPOUSAIENT DE SIMPLES HUMAINS.

Ces avances faites par la femme sont caractéristiques de la civilisation matriarcale, qui est le cycle culturel où prirent naissance les fées. Elles ne laissent point que de nous choquer. Mais, dans un autre état des mœurs, elles paraissent normales. Comment d'ailleurs un simple mortel oserait-il se proposer

(5) « Qui ne la connaît se représentera donc le site : la falaise sur laquelle s'élèvera le château domine la Vonne qui serpente; la fontaine est au bas. Des traductions anglaises des environs de 1500 écrivent : *fontayne of Soyf or Thurst et well of thirsty gladness*, le *joli* de Couldrette ayant le plus souvent, au Moyen-Age, le sens de *gai*, puis *aimable*. Mais *soif*, à la même époque, ou *se* aussi dans l'ouest, est *clôture*. Néanmoins, dans le cas présent, c'est la *font de Cé* qu'il faut entendre, écrite *fons de Sé* vers l'an mil, *font de Sey* au XIII^{me} siècle. Le sens est le même qu'aux *Ponts de Cé* (castro Saio), *eau qui coule doucement*, comme il apparaît aussi dans des *Sée*, *Scie* normandes, des *Seilles* bressanne ou lorraine (cf. vieux haut-allemand : *Siha* et la *Sieg*). Des scribes, par incompréhension, ont fait jadis de la *font de Cé* une *fons Seca*, comme une *fons Sitis* » (H. Dontenville loc. cit. p. 193). — Ces doctes considérations ne nous persuadent point. Nous persistons à croire qu'est en cause une fontaine *précieuse qui apaise la soif*, et elle a cette propriété parce qu'elle vient de féerie, en d'autres termes parce qu'elle possède une vertu transcendante, qui fait de son eau une *eau de la vie immortelle*; plus simplement c'est une *fontaine sacrée*.

comme époux à une femme d'une essence supérieure ? — N'oublions pas, surtout, que nous sommes à une époque tardive. Pendant des siècles, voire des millénaires, la Mère l'Ogresse, loin de faire des avances, entraîna d'autorité les jeunes gens vers le monde souterrain. Même quand, les vieux rites étant tombés en désuétude, elle dut changer de tactique, ce qu'elle proposa c'est avant tout l'*initiation*, dont le mariage formait le couronnement. Autant qu'on en puit juger, elle s'efforçait, à une époque où les disciplines dont elle était l'animatrice n'étaient plus suivies, d'en mettre en relief la valeur en choisissant quelque garçon d'élite, qu'elle formait, choyait, poussait, et qui devenait en même temps que son auxiliaire, un chef. *Les maisons féodales qui se rattachaient aux fées n'ont donc point émergé par hasard. Elles ont répondu dès leur principe, à un dessein organisateur.*

Voici donc célébré le mariage. Le comte de Poitiers donne à Raimondin, autour de la Fontaine de Soif, autant de terrain qu'il en pourra enclore un « cuir de cerf ». — C'était là un vieux rite de fondation, reposant sur la sacralisation du sol par la peau animale. Cette dépouille, découpée en fines lanières, permet d'enclore un immense territoire. Une fois celui-ci délimité, Mélusine entreprend de bâtir le premier château des Lusignan. Elle l'édifie sur le rocher même qui domine la *Fontaine de Bonne Soif*. En d'autres termes, *c'est la montagne sainte qui, là comme en tant d'autres lieux, se prolonge vers le ciel en une construction hardie.* Aux XI^e et XII^e siècles, toute la France semble avoir eu la « maladie de la pierre ». Les fées contribuèrent à la lui donner. *C'était un moyen, pour elles d'affirmer leur persistante emprise sur leurs vieux emplacements divins, et de prendre la tête de la civilisation chrétienne.* Toute une série de châteaux doivent leur édification à Mélusine : Mervent, Vouvant, St-Maixent, Parthenay, Châtelailon, Talmont, etc..., etc... Cette indication suffirait d'ailleurs à ancrer en nous la conviction que la Mélusine des Lusignan ne fut pas une ogresse unique, *mais une suite de femmes sacrées opérant en liaison avec la famille qui relevait d'elles, et à qui elles donnaient, en même temps que leur essence supérieure, leur nom.* On comprend au surplus beaucoup mieux la floraison des châteaux romans, dans des sites qui rebutteraient nos entrepreneurs modernes, *pourtant si bien outillés, lorsqu'on l'envisage comme le résultat d'un travail religieux.* Ainsi s'expliquent les inimaginables efforts qu'ils durent coûter.

LES CHATEAUX CONSTRUITS PAR LES FEES SONT IMPARFAITS.

Signalons, au demeurant, qu'en vertu des spéculations mentionnées plus haut, tous les châteaux dus à Mélusine sont censés imparfaits : tout comme les ponts des *dragons*

(devenus les ponts du Diable), ils manquent d'une pierre. Les détails de cette sorte constituent l'élément spécifiquement folklorique de la légende, l'élément surajouté.

MELUSINE COMME DAME BLANCHE.
 SES APPARITIONS. LEUR EXPLICATION.
 LES « DAMES DE MINUIT ».
 LES « CRIS » DE MELUSINE.

Comme les fées de nombreux pays, Mélusine est devenue une *Dame Blanche*, dans le sens d'un fantôme, qui apparaît en quelques occasions, sur la grosse tour de Lusignan, notamment pour annoncer une mort. Elle criait alors d'une voix aiguë, qui n'avait rien d'humain. L'expression *pousser des cris de Mélusine* fut d'ailleurs proverbiale en diverses régions. — Certaines femmes la voyaient, en outre se baigner, le samedi, vers le soir.

Tout n'est pas fantaisiste, dans les traditions de cette sorte, qui concernent les *Dames de Minuit*, les *baigneuses vespérales*, voire certaines *lavandières nocturnes*, lavant, la nuit, dans une eau sacrée, le linge qu'elles ont tissé pendant le jour en qualité de *filandières*. — Pendant des siècles, l'ogresse se montrait à l'époque où un jeune garçon devait traverser les rites, *c'est-à-dire subir la mort initiatique*. Elle apparaissait alors, suivant la règle, pendant la nuit, et annonçait que le moment était venu. Deux ou trois jours plus tard, elle emmenait le néophyte, qui disparaissait *dans le monde souterrain* pendant un temps plus ou moins long. C'est le souvenir de ce très ancien usage qui, par la confusion habituelle du trépas initiatique avec le décès organique, a engendré *partout* la croyance aux *Dames Blanches*, annonciatrices de mort. L'on a ainsi donné, une fois de plus, une allure fantastique à une coutume parfaitement normale.

Les *cris* aigus de Mélusine sont, d'autre part, aussi aisés à comprendre que la voix terrifiante de la Sphinge thébaine, qui était, elle aussi, une ogresse. Lorsqu'elles agissaient comme femmes sacrées, les Mélusines ne pouvaient employer le langage humain, puisqu'elles devenaient les serpentes. Force leur était de pousser des sifflements aigus. La Sphinge, qui était une femme lionne, ne pouvait, elle, que rugir. Hécate, Grande Chasserresse en forme de chienne noire, s'annonçait de loin, par ses aboiements ou ses hurlements. Quand c'était possible, le bruit d'instruments sacrés renforçait le langage animal de ces personnalités divines; le rhombe antique (le *bull-roarer* des initiations ethnographiques actuelles), fut, très vraisemblablement, inventé pour accentuer le rugissement du Grand Chasseur déguisé en lion (voir sur ce point l'*Origine et l'Œuvre du Sacerdoce Primitif*).

Il est dès lors possible que les cris ou sifflements aigus de Mélusine aient été accompagnés par le son de quelque sifflet initiatique. C'est même, à notre sentiment, très probable.

Que des femmes aient pu apercevoir le samedi, une personnalité féminine sacrosainte revêtue de son déguisement sacralisateur, en train de prendre un bain rituel, n'offre, certes rien, non plus, d'étonnant. Les Mélusines et les Guivres, tout comme les femmes-chattes, les femmes-chèvres, les femmes-vaches, les femmes-grenouilles, etc..., etc... ont subsisté, en quelques régions, jusqu'aux temps modernes.

Quant aux *lavandières de minuit*, leur réalité et leur persistance sont, nous l'avons vu, non moins indiscutables.

Les apparitions de Mélusine qui prêtent à débat sont celles qui ne répondent pas aux usages initiatiques. Mais elles sont peu nombreuses, et, sur examen approfondi, elles se rattachent toujours à ces usages : l'imagination et l'hallucination suivant docilement la voie tracée par les vieilles coutumes et par les récits anciens.

LES FEES-JUMENTS.

Les *fées-juments*, analogues à la déesse gauloise Epona, ont dû être nombreuses. Parmi les Grands Chasseurs à forme équine, dont nous avons parlé précédemment, et que nous retrouverons dans notre étude sur Gangantua, il faut certainement compter des fées. M. Dontenville mentionne, à Luxembourg, au fond d'une grotte-sanctuaire, trois fées, juchées toutes les trois sur un cheval ou une mule. Nul doute qu'il s'agisse d'anciennes prêtresses locales, qui se sacralisaient par revêtement d'une dépouille ou d'un masque les identifiant à leur monture. ●

LES FEES-VACHES.

Nous toucherons également quelques mots de la femme-vache, dans Gargantua, à propos de Galemelle-Gargamelle. Une tradition nous apprend, en effet, que notre plus célèbre géant français eut pour mère une vache. Ce qui n'a, certes, rien que de très glorieux pour lui quand on sait la place de premier plan occupée, dans les panthéons antiques, par la déesse-vache et par le dieu-taureau (autrement dit : par les anciennes personnalités initiatrices qui se déguisaient liturgiquement en bovidés). — Galemelle-Gargamelle, « femme » de l'ogre Grantgosier-Grandgousier, mérite de ne pas être oubliée parmi nos fées nationales. Non seulement elle a mis au monde Gargantua (ce qui importe, au fond, assez peu, car il existerait tout aussi bien sans elle), *mais elle a inauguré les rites initiatiques à notre Mont Saint-Michel* : c'est elle, en

effet, qui, d'après les données folkloriques, est venue poser à Tombelaine la pierre-omphalos, servant de centre aux rites. Elle nous apparaît donc comme une Mère néolithique, de tous points analogue aux grandes déesses anciennes. Son nom, malheureusement, — un peu trop comique pour nos oreilles — la dessert. En la présentant toutefois comme une énorme pierre (*Gal*), et comme une vaste gorge (*GRG*) qui avale les hommes, il précise avec une netteté remarquable les traits principaux des mœurs initiatiques chez les générations qui nous ont précédés, en des temps reculés, sur le sol de France.

*DEGRADATION DES FEES
ET DES PERSONNALITES FOLKLORIQUES.
LE DIABLE COMME EGOUT COLLECTEUR.*

Est-il besoin de rappeler encore en terminant cette section de notre travail, que nos fées se dégradèrent en sorcières et qu'elles se fondirent peu à peu dans l'immense cortège folklorique de Satan. Rien ne prouve, du reste, plus clairement la grandeur initiale du Diable (il ne s'agit pas ici, naturellement, du Diable chrétien, qui fut d'ailleurs, lui aussi, dans le principe, un être prestigieux), que son identification finale avec les plus hautes divinités du paganisme. Corrélativement, rien n'établit avec plus de netteté la décadence du paganisme initiatique. *Le Démon est souvent, dans les traditions populaires de tous les pays, le personnage dominant.* Cette question, à elle seule, exigerait des volumes. Le Diable est, en toute vérité, devenu un vaste égout collecteur, où ont conflué les dieux, les Génies, et les fées, qui avaient empli de beauté, de lumière, de chaleur, et de force, l'âme des ancêtres.

SURVIVANCE DES FEES DANS LES SAINTES.

C'est qu'il manquait, effectivement, une pierre à l'édifice des fées et du paganisme. Entendue ainsi, la tradition dont nous avons parlé plus haut s'avère extrêmement profonde. Cette pierre, le christianisme l'a apportée. Voilà pourquoi, en définitive, les dieux et les fées n'ont nullement disparu. Ils sont plus vivants que jamais. Ils se retrouvent, avec, parfois, bien peu de changement, dans les Saints et dans les Saintes. Le Christ a restauré, consolidé, et achevé, sur le Calvaire, l'île merveilleuse, la pierre omphalos, la divine Montagne des temps anciens, qui croulait. Grâce à lui, Mélusine sait, dorénavant, avec précision, de quelle contrée féérique coule la Fontaine d'Heureuse Soif.

PIERRE GORDON.

LEON BLOY

LETTRES A LÉONCE PETIT

PROFITABLES A QUELQUES AMES...

Profitable. Cet adjectif de petit actionnaire, le Désespéré l'employait fréquemment, comme s'il eût été le moyeu de sa métaphysique des lambeaux. On en rencontrera deux fois l'esprit dans les lettres inédites de Léon Bloy que nous publions aujourd'hui. Ces missives — une bonne centaine doit ou devrait suivre — n'élargissent point la fosse dans laquelle Caïn Marie Joseph Marchenoir reçoit *ad æternam* les crachats miséricordieux des lecteurs de la Bonne Presse. Qu'importerait, d'ailleurs... Dieu a de la suite dans les idées. En 1915, Bloy se trouvait comblé, tant l'existence, cette caricature de la Vie, répondait au désir qu'il avait naguère exprimé, le 5 Novembre 1889, à sa fiancée Jeanne Molbech: « J'ai passé des mois à demander à Dieu, dans des prières qui ressemblaient à la tempête, qu'il me fit souffrir tout ce qu'un homme peut souffrir, pour que mes amis, mes frères et les âmes inconnues de moi qui vivaient dans les ténèbres fussent secourus, et, je t'assure, mon amour, que j'ai été exaucé d'une manière terrible ». De Bloy, nous connaissons les correspondances échangées avec les Maritain, les Montchal, les Van der Meer et Termier. Attachante au plus haut degré, la personnalité de cet ami des dernières années: l'Abbé Léonce Petit. L'ecclésiastique était Aupsois, charmante ville du Haut-Var, où l'excellent Albert Lions nous révéla les feuillets dont suit le texte. Qu'il en soit remercié au nom des Lettres vives, et loué de n'avoir point livré aux cochons ce magnifique achèvement de l'homme. Léonce Petit fut un de ces prêtres qui ne tournent point le dos aux fidèles en consommant le sacrifice et dont les reins courbés et la

carrure pudibonde paraissent nous masquer la souffrance de Jésus. Non seulement il élevait l'Hostie comme le seul Pain, mais encore à la façon d'une lentille au travers de laquelle il aimait à scruter les œuvres de ses contemporains. Intime des meilleurs artistes de son temps, il devait présenter à Léon Bloy le pianiste Ricardo Vinès qui, par relations influentes et généreuses, rendit à son tour possible l'édition de « Jeanne d'Arc et l'Allemagne ». Ces trois lettres, on les pourrait sous-titrer : « Journal d'un fiasco ». Il est surprenant de rencontrer à ce sujet aussi peu de colère sous la plume d'un écrivain dont la rhétorique était volontiers à base d'excrémentielles exécutions. En 1915, Bloy ne pensait plus qu'au message de La Salette transmis à Mélanie Calvat. « Si mon peuple ne veut pas se soumettre, avait dit la Vierge, je suis forcée de laisser aller le bras de mon Fils. Il est si lourd et si pesant que je ne puis pas le retenir. Depuis le temps que je souffre pour vous autres ! ». Stanislas Fumet a souligné le caractère redoutablement atemporel de ces présents, je suis, je souffre. L'actualité du message accablait le pèlerin de l'Absolu. Mais ces trois lettres à Léonce Petit valent surtout par une catégorique prise de position contre le prêtre armé. En un temps où la Charité trouve normal de cogner avec les poings du Bon Ange de Baudelaire, où les chrétiens descendent à coups de carabine les lions prêts à les racheter, la voix de Léon Bloy remet furieusement à sa place une main faite pour la rémission des péchés et non la détente des armes. Puisse l'exhumation de cette vérité consoler un peu le martyr d'avoir été traité de patriote. Il l'était cependant, mais d'un sol « plat comme avant Galilée », d'un radeau ceinturé d'infini et voulu tel par Dieu pour le voyage de ses enfants. Ces trois lettres sont d'une graphie soignée, sans ratures. La dernière a même adopté le format subtil d'une tombée de B.F.K. de Rives, de quelques douze centimètres sur cinq. Elles ont été expédiées de Bourg-la-Reine, les 9 Mars, 16 Avril et 7 Juillet 1915, à « Monsieur Léonce Petit, 114^e Territorial. 7^e Compagnie. Secteur Postal 145 ».

Rappelons que le 3 Novembre 1917, Léon Bloy devait tirer de son rude cheminement le seul « profit » terrestre qui soit.

TOURSKY.

BOURG-LA-REINE

9 Mars 1915

MON TRÈS CHER AMI,

Vous devez avoir reçu depuis votre lettre du 4 une lettre de moi écrite précisément le même jour. Après les protocoles habituels touchant la rareté réciproque de nos effusions épistolaires, je vous informais de mon nouveau livre : « Jeanne d'Arc et l'Allemagne » et je vous racontais le miracle par lequel s'est manifestée la volonté divine à l'égard de ce livre, en exprimant mon désir que tous ceux qui m'aiment aient part à la même protection constante et merveilleuse. Vous devez croire que vous êtes en première ligne parmi ceux pour qui nous prions. Comment pourriez-vous être oublié ? On pense à vous dans notre maison et on se persuade que l'ami fidèle d'un écrivain si précieux et si bien gardé sera préservé lui-même par un ange très attentif.

Vous ne pouvez pas d'ailleurs ne pas sentir qu'il faudra du monde après cette guerre qui n'est qu'une sorte de vaudeville en comparaison de ce qui suivra. Il faudra du monde pour le martyr qui déjà se prépare. Un personnage qui rêve l'extinction définitive du christianisme après avoir proclamé l'urgence d'en finir avec les étoiles, ce personnage très insigne a beau dire que « la jeune génération catholique sera enterrée dans les tranchées », il n'en est pas moins voulu de Dieu qu'il en restera tout de même quelques-uns pour la mitraille ou le pétrole des bons sectaires. Il le faut et nous n'avons qu'à nous préparer. On dira peut-être que je n'appartiens pas à cette *jeune* génération, mais vous ne direz pas cette sottise, vous qui savez que j'assume la jeunesse d'un si grand nombre de contemporains. Il y a si longtemps que j'ai perdu l'occasion de vieillir !

Vous me demandez des nouvelles des Maritain et de Martineau. Les premiers sont toujours à Versailles où on vit comme on peut. Jacques Maritain s'occupe avec succès de conférences hebdomadaires à l'Institut Catholique sur la philosophie boche. Quant à Martineau, lui aussi à Versailles, il court au plus pressé qui est de m'admirer sans intermission. Mais les uns et les autres attendent avec moi le retour de mes autres filleuls, les Van der Meer, dont vous ne parlez pas. Ceux-ci ont été forcés en Août de se réfugier en Hollande leur patrie, désolés de quitter la France. J'ai beaucoup souffert d'en être séparé tant de mois. Mais enfin ils vont pouvoir revenir et chaque jour j'espère les revoir. Mais je crois que vous ne les connaissez pas et alors vous ne pouvez comprendre mon impatience.

Pour ce qui est de Ricardo, je le revois assez souvent. C'est même lui qui m'a décidé à vous écrire la semaine dernière en me reprochant ma négligence.

Quand nous reverrons-nous, mon cher terrassier ? Qui pourrait le dire ? On présume un grand coup très prochain, mais quel en sera le résultat, et s'il faut aller en Allemagne, chose probable, quand cela finira-t-il pour les touristes involontaires ? Quoi qu'il arrive nous pouvons dire que nous avons été choisis pour être les assistants plus ou moins douloureux des événements les plus immenses et les plus semblables aux prodromes de l'Apocalypse.

Je vous embrasse.

LÉON BLOY.

BOURG-LA-REINE

16 Avril 1915

MON CHER AMI,

Nous avons reçu votre déplorable photo, non sans plaisir toutefois. Vous êtes suffisamment reconnaissable sous la teinte de suie que l'artiste a répandue sur votre personne. Mais je suis navré de vous voir un fusil. Les prêtres ne devraient jamais être armés. C'est l'effet d'une aberration sacrilège et vous devez le sentir

profondément. Vous avez été forcé, comme tant d'autres, d'obéir à la loi de mobilisation, mais aucune puissance n'a le droit de vous contraindre à vous servir de vos armes. J'espère que Dieu écartera de vous les occasions.

Ce que vous pouvez faire de mieux, en attendant de secourir des blessés ou des mourants, c'est de me propager comme vous le faites, puisqu'il est admis que mes livres sont profitables à quelques âmes.

Je vous enverrai ma Jeanne d'Arc aussitôt qu'elle aura paru. Elle doit monter sur le bûcher de la publicité dans les premiers jours de mai, mois de son martyre, 484^{me} anniversaire.

On pense que ce livre, le *seul* de la saison, pourrait avoir en raison des circonstances, quelque retentissement, ce qui serait nouveau pour moi. Il serait admirable que la victime de la vieille conspiration du silence devint la *seule voix* qu'on pût entendre et qu'il eût été nécessaire pour cela de mobiliser des millions d'hommes et d'en massacrer la moitié.

Mais le temps approche où on ne pourra plus s'étonner de rien.

Nous voyons Vinès assez souvent. Il est naturellement moins occupé, la plupart de ses élèves ayant disparu. Si j'obtiens un succès de nature à modifier heureusement ma dure existence, je ne devrai pas oublier que c'est à lui que j'en serai redevable. C'est par lui en effet que j'ai connu la personne, l'excellente dame des Pyrénées qui, enflammée d'un beau zèle, a payé pour que mon livre pût être édité, en un moment où aucun livre n'est éditable. Je voudrais pouvoir un jour faire quelque chose d'important pour cet admirable ami que vous m'avez donné.

Nous avons eu ces temps derniers la très grande joie de voir revenir nos filleuls, les Van der Meer qui avaient dû au mois d'août fuir en Hollande. Cette séparation qui pouvait se prolonger indéfiniment nous avait été très dure. Mais enfin mon cher Pierre a obtenu une situation de correspondant à Paris d'un grand journal hollandais et nous voilà réunis enfin.

Je vois assez rarement nos autres filleuls, les Maritain, qui continuent comme ils peuvent de vivre à Versailles.

Rien de nouveau chez les Martineau sinon l'inquiétude au sujet de leur fils unique, un très frêle jeune homme dont la classe va être appelée.

Termier, lieutenant-colonel d'artillerie, surveille toujours à Rennes la fabrication des obus depuis le commencement de cette guerre diabolique dont on ne devine pas la fin. Les autres amis sont dispersés.

Voilà cher ami tout ce que je veux vous apprendre. Je vous embrasse de toutes mes forces.

LÉON BLOY.

Recommandez-vous à N.-D. de la Salette et invoquez *spécialement* le Bon Larron. C'est le meilleur conseil que je puisse donner à un prêtre.

BOURG-LA-REINE

7 Juillet 1915

Cher ami, c'est un convalescent qui vous écrit. J'ai été vraiment très malade pendant trois semaines et je suis encore très faible. On a parlé du cœur plus ou moins atteint, on a parlé du foie, etc. Enfin je vais mieux. Je mange et je dors. Après demain nous partons pour St-Piat où l'air de la campagne, nécessaire à ma femme et à mes filles, à Madeleine surtout qui a obtenu les plus beaux triomphes à la schola en se surmenant, achèvera de me rendre mes forces. Vous demanderez pourquoi et comment j'ai pu être malade. C'est simple. Depuis Août dernier, je vis avec une continuelle constriction du cœur, incapable de me résigner à ce qui se passe et pénétré d'horreur en présence des abominations politiques, parlementaires ou religieuses plus effrayantes que la guerre elle-même.

Que penser d'un temps où il n'y a pas un chef, ni un évêque, ni même un Pape ?

Ajoutez à tout cela les difficultés ordinaires démesurément accrues de ma misérable vie. Ai-je besoin de vous dire que ma « Jeanne d'Arc » n'a eu aucun succès ? Expliquer cela par le malheur des temps ne signifie rien. Un livre de Barrès sur le même sujet aurait eu

déjà vingt éditions. J'avoue que l'insuccès complet d'un tel effort a été pour moi un coup très rude. J'apprends avec la joie la plus vive que vous êtes désarmé. Votre fusil me pesait singulièrement. C'est un spectacle monstrueux que celui de ces 20 ou 30 mille prêtres dans le rang, destitués de toute dignité sacerdotale, en proie à la plus salissante promiscuité, appelés à répandre le sang, quelques-uns même se disant fiers d'être citoyens avant d'être prêtres ! Ces choses-là s'impriment dans la *Croix* ! Enfin, ne faut-il pas que s'accomplissent les menaces de la Salette ? Après 69 ans du plus complet mépris et de la plus diabolique désobéissance, j'estime que le temps de la Pénitence est passé pour les Ninivites et que les rares chrétiens de nos jours n'ont pas autre chose à faire que d'implorer la grâce du Martyre.

Au revoir, cher ami, si Dieu le veut. Puisque je ne peux plus combattre, je vais, dans la solitude, préparer un nouveau livre qui profitera peut-être à quelques âmes. Je vous embrasse.

LÉON BLOY.

à Mevoisins (vicini nequam) par Saint-Piat.
Eure-et-Loir.

QUE L'EAU TOMBE GOUTTE A GOUTTE...

*Que l'eau tombe goutte à goutte
Dans les paumes de la nuit,
Et nous disons Solitude,
Remords, Enfance immolée,
Quand c'est en langage d'eau
Des choses d'eau qui se disent,
Des choses d'eau qui se font.*

*Que le vent froisse soudain
La ramée de nos épaules
Et nous disons prophétie,
Imminence du verdict,
Quand c'est une gerbe d'air
Qui se défait dans la vasque
Desséchée de l'univers.*

*Pas de danger que les choses
De leur côté s'imaginent
De prendre pour alphabet
Nos piètres métamorphoses !
Elles nous diraient plutôt
De boire nos propres larmes
Pour retarder notre soif;*

*Elles nous diraient plutôt
De prendre garde au langage
Aux avances qu'il nous fait
D'un royaume ou d'un exil,
Comme on fera d'un miroir
A nos lèvres bleuissantes
A l'heure de notre mort;*

*Elles nous diraient plutôt
De faire des choses d'homme
De vin rouge et de pain blanc
Et d'oser ce que nous sommes
Dans le chantier des vivants
Pendant que Dieu s'abandonne
Aux délices du néant.*

PAS DE GRANDE NOUVELLE

à ANDRÉ MARISSEL

*Je ne peux rester chez moi :
Trop de maisons sont dehors
A danser dans le soleil
Avec leurs jupes poudreuses*

*Et trop de gens vont et viennent,
Comme des bulles de vin
Dans la gorge des machines,
Pour qu'il ne se passe rien.*

*Le monde aurait-il reçu
A ma place cette lettre
Que j'attends chaque matin
Depuis que je suis au monde ?*

*Non : pas de grande nouvelle !
Dehors, c'est ainsi, toujours :
L'homme actif, la femme belle,
La lumière et le velours ;*

*Rien ne se passe ; on germe,
On amoure, on s'abolit
Dans la navette des choses
Sur les métiers de l'oubli...*

*Il faut aimer ce mystère
Qui te déchire les mains :
Sur la table de la terre,
Il a la forme d'un pain.*

JEAN ROUSSELOT.

FIGURES DE JEAN HELION

Tenter de traduire en une forme littéraire une œuvre conçue en termes picturaux, sans méconnaître l'irremplaçable tenant au mode même de formuler et par suite de concevoir — au delà de cet irremplaçable pourrait-on dire.

Décrire ne saurait dès lors satisfaire à lui seul à l'entreprise, il faut par cette forme qu'en donne la peinture gagner la réalité même faisant l'objet de l'œuvre et concevoir et formuler à nouveau en termes de langage verbal.

Observer que l'œuvre en son fait est autant que fait, démarche agissante, recherche d'une révélation, d'une apparition d'un être tout spirituel. Ce sont les réalités innombrables de ce que l'on nomme et de ce que l'on voit qui occupent l'esprit, illuminent ses appétits multiples et font l'objet harcelant des travaux des peintres, des écrivains et de tous ceux qui ont fait profession d'artiste.

Voici quelques fragments d'un travail : épreuves littéraires de peintures de Jean Hélion.

I

Le pain que l'on mange, pain à la croûte dorée, brûlée même parfois par le feu, craquante et joyeuse... le pain que l'on mange est fendu de longues blessures s'ouvrant comme des lèvres.

A l'intérieur la mie de sa chair est blanche et trouée.

Il est l'heureuse chose que l'on emporte toute chaude encore du four où il a levé et où il s'est cuit, conservant, semble-t-il toujours en elle je ne sais quoi d'une douce et réconfortante chaleur.

Le pain est réconfort ; sa mie est tendre ; il est la bonne et l'heureuse nourriture de la vie.

II

LA CHAIR ET SON CORPS.

Bleu du ciel ; sur le sable qui s'étend en grève,
roses, des flaqes de chairs... ..

... ..

Des êtres seraient donnés par la couleur ?

Couleurs, non plus celles changeantes et trompeuses du jour, mais lumière intérieure des êtres illuminant de vérité le monde. Oh ferventes couleurs, éléments de l'univers.

Le rose pâle ou le rouge brûlé est chair.

Le bleu est milieu : bleu est le ciel ; le mur de l'atelier où pose le modèle devient bleu.

Le blanc, élément immatériel de linge, de ce qui entoure la chair, de ce qui la serre, l'enserme dans cette réserve impartie pour qu'elle puisse se donner, élément d'intimité, de contact et de secret : blanc sera le drap qui couvrira le lit.

Quand ce drap deviendra bleu, bleu royal en ses plis, festons solennels, fastueuse draperie le transmuant en trône, milieu pompeux...

Blanche sera la descente de lit où elle posera ses pieds nus, légèrement bleuissante, appartenant maintenant au milieu. Au contact de ses pieds, des plis se formeront pour s'éclairer de rose.

Le mur s'émeut, lui aussi, en craquelures, en moisissures, événements qui feront apparaître du rouge.

Les substances se pénètrent...

Déliçates nuances...

Le mystère est élément : sombre couleur de l'ombre : bleu sombre, mystère d'un milieu ou noir...

Toute vive de passion elle se manifeste ardente, d'un rouge sombre, trouée d'ombre : trous des yeux, trou de la bouche, profonds de mystère, d'infinis appétits...

Qu'elle soit assise, toute recueillie dans l'attente grave de son destin, qu'elle soit étendue toute délirante d'abandon, un être de mystère de son être, l'ombre sous son lit comme un chien vigilant s'est couchée.

*
**

Mais le *corps* de la *chair*... de la chair amoureuse de la femme impérieusement vouée au service sacré de la vie.

La reconnaître dans la quiétude du milieu où elle se célèbre, où tout s'est établi dans son ordre.

Un intérieur.

Un lieu simple et familier. Pas d'ornement, le mur est nu, parfois, nervure, une baguette le traverse jusqu'à la prise de courant, jusqu'au commutateur, boutons du mur.

Parfois une porte avec ses moulures, avec l'entrée de sa serrure : porte fermée.

Parfois une ouverture toute emplie d'ombre.

Un plancher, fait des joints réguliers, monotones de ces planches.

Un lit.

Un drap qui le recouvre, drap gonflé de plis.

Une descente de lit s'étend devant le lit. Elle conduit à travers le plancher jusqu'au lit. La descente de lit a des franges rouges sombres, quelquefois grises, mais toujours flottantes échevelées en mèches.

Sous le drap souvent apparaît, roses chair, les rondeurs des pieds du lit, en forme de boules.

La peinture qui revêt fine et délicate cette paroi intérieure de la chambre, mince pellicule, pour quelque secrète et interne raison éclate en pétales : ce

sont ces boursofflures qui s'entrouvent comme un bouton s'entrouvre en fleur pour laisser entrevoir du rouge ; des moisissures rosissent le mur.

La vie intérieure crée son milieu, son espace, son univers, alors que la vie donnée à l'action, trouve sa condition dans le milieu.

Nous voilà tout introduit comme dans l'intimité du secret. L'observer : rose chair, délicate, rougissante dans ses ombres.

Elle est tendre et frêle : elle s'épanouit à nos yeux, éblouissante mais sensitive, craintive d'un toucher.

Cependant elle apparaît comme mûrie, gonflée de vie.

Elle semble faite de fécondité.
Une impérieuse force est en elle.

La violence d'une passion l'exalte.

Reconnaître alors son corps.
Les formes de son corps...

Les formes de la chair, sont, l'évidence nous gagne, seulement son ouvrage, l'ouvrage même de la chair.

La chair a un corps de chair.

La chair se montre.

C'est pour cela qu'on la dérobe.

Les termes dont elle use sont les formes qu'elle se donne :
ses propres termes
formes de son office
ses formes sont ses rites, sont ses démarches,
sont sa raison.

La chair qui nous les donne ces formes,
ces formes nous la donnent, nous la livrent la chair,
toute vive de représentations.

Nos représentations leur appartiennent.

Le corps est comme une disposition de la chair
à la fois en ce sens que le corps est chair qui se dispose, qui se répartit,
à la fois en ce sens que la chair substance vive dispose
des formes fonctionnelles de son corps
elle dispose d'elle-même par ce corps.

Voir alors sans danger de se méprendre ce corps en ses parties :

Sa tête, siège des ouvertures sur un monde extérieur, siège d'un vouloir, d'un discernement, d'un choix commandant les échanges de l'action intérieure en agissements extérieurs. Quand la chair, seule dans son ordre, se recueille ou s'exalte, la tête repose, les yeux sont clos et même parfois, si la tête repose sur la main, la main ferme la bouche.

Ses membres sont ses agents sur ce monde extérieur. Ils s'articulent précis d'action et de commande, agissant. C'est eux, en ce qu'ils encadrent et offrent, en ce qu'ils protègent en ce qu'ils réservent qui ont manifesté dès l'abord l'être de ce corps de chair, par les soins dont ils l'entourent.

Les membres s'édifient et encadrent le corps de la *fil*le assise, accoudée sur ses genoux, la tête dans l'une de ses mains, membres comme les colonnes d'un temple qui magnifient, intouché le sanctuaire qu'ils entourent, *Fille-temple*.

Les membres découvrent le corps de la *fil*le couchée ; ils embrassent autour d'elle l'espace. Elle apparaît *figure rayonnante*.

Les membres *barrent* le corps d'une réserve, d'un refus, telle autre *fil*le assise.

Les membres qui refusent pour eux-mêmes tout mystère révèlent les êtres de la chair par les mystères de son corps qu'ils célèbrent.

La masse de ce corps, demeure profonde, chair émouvante et tendre, mûrit en formes plus particulières. C'est bien en ces formes qu'elle se donne, c'est bien par elles qu'elle donne : seins nourriciers, doux fruits qu'elle tend, ventre qu'elle enrobe parfois de mystérieux bourrelets, replis de chair, comme pour le dissimuler dans sa masse qui ploie, qui sur elle-même se replie, qui se recueille assise dans l'attente, plis qu'elle efface sans qu'ils laissent de traces quand le corps se déploie, qu'elle se tend, et que le ventre, ce fruit intérieur s'arrondit sous son enveloppe de chair prenant une forme de fécondité.

La chair se réserve en plus intimes retraites...

Elle les protège de parures : poils des aisselles, sous le bras, du pubis au bas du ventre... Comme un

végétal poussant d'elle en touffes. Ils sont de sa chair, faits d'épiderme endurci, excroissants, insensibles, comme cuirassés comme libérés de sa tendresse frémissante pour la défendre d'approches au trop sensible de son être. Rebelles à ses faiblesses, émouvants de secrets.

Les beaux cheveux longs souples libres à l'attache de la tête, flottants comme des drapeaux, rayonnants comme des flammèches de sa chair la plus vive, la plus ardente, la plus sombre...

Alors qu'elle se réserve, en elle-même retirée, eux, sans retenue elle les donne à tout venant. Elle les abandonne à leur poids qui les divise en lourdes mèches, au vent qui les agite tout échevelés. Dociles, elle les livre à la main qui les coiffe, au peigne qui les retient.

Chevelure, chair légère, facile, frivole, aimable, complaisante, toute d'attrait et de séduction, parure qui ne dérobe pas, parure qui magnifie.

Les cheveux qui couvrent la tête, la protègent et l'encadrent comme les membres couvrent, encadrent et protègent le corps.

Les cheveux couronnent le front.

La chair éblouissante d'éclat, comme une reine, démente de n'avoir d'autre raison que la sienne, se manifeste souveraine de son être qu'elle seule révèle des gestes de son corps.

III

L'arbre : tronc robuste dressé à l'écorce rude et rouge; maîtresse branches, branches, brindilles, ramification en brindilles porteuses de bourgeons...

Il faut voir les bourgeons comme faits de leur bois rouge, apparaissant comme un étui de précieuse écaille quand ils éclatent tout duveteux à l'intérieur, sous la pression d'une tendre chair de feuille encore blanche dans l'enveloppe cotonneuse.

Des nœuds et cette brindille qui s'attache directement là au tronc où jadis il étendait une maîtresse branche aujourd'hui disparue : blessure et brindille, bourgeon à l'aisselle.

Du sol l'arbre se dresse vers le ciel. Dans le sol ses racines pénètrent profondément ; obscurément fouillent la terre en tous sens, alchimistes d'une sève qui le nourrit de vie.

L'arbre s'élève pour construire haut l'édifice de ses branches,

une charpente qu'il couvrira au printemps de frémissantes feuilles pour ses noces avec l'air et la lumière.

Dans l'espace il établit son architecture savante.

Il embrasse l'espace tout entier, le décrit, le construit, lui l'immatériel, des plans qu'il y trace, architecte de l'Espace.

L'infini bleu du ciel demeure dans ses branches, oh demeure édifiée à l'infini du ciel.

Attaché à cet endroit du sol où il a ses racines, isolé définitif, grand solitaire.

De distance en distance, les arbres se dressent comme pour jalonner un chemin.

asiles d'ombre vivifiante...

marquant les distances de la route.

Un banc entre deux arbres, comme une étape, fait de bois étendu, élevé par les fastueux feuillages de fonte des pieds qui le supportent, chacun d'eux établi sur un socle de pierre blanche. Le banc semble un trône qui attend le passant.

Un homme est couché sur le banc, librement, comme ne sait se coucher que la *chair rayonnante*.

Ses pieds nus, l'un à même le bois du banc, l'autre toujours sur le sol, et l'une de ses mains s'agrippe à la terre.

Un genou dressé vers le ciel, les jambes repliées s'élèvent de la terre, toutes entourées des plis d'un pantalon rouge, de cette même couleur que l'écorce rugueuse qui enveloppe des arbres le fût où monte la sève.

Le vêtement déboutonné, s'écarte sur la chemise blanche. Le col de la chemise s'ouvre sur la chair.

Les arbres émondés bourgeonnent.

L'homme repose dans la nature au matin.

Il est, semble-t-il, revenu se confier à son cycle immuable de saisons pour participer à son printemps.

Le banc maintenant joint les arbres.

L'homme semble avoir rompu la solitude de la nature, dont il reçoit dans le repos la paix.

Non loin, des verdure. Au pied du banc, des touffes d'herbes, tout près, des bois morts de l'ancien hiver se mettent en fagots.

La terre est pâle, rose et tendre comme une chair.

Rose est l'horizon,
et l'homme semble élevé par le banc dans sa lumière rose, tandis que les branches au-dessus de lui s'étendent dans le bleu léger du ciel tout engraisillé de lumière.

Des lecteurs de journaux sur un banc. Le banc s'est en quelque sorte couvert de leurs grandes feuilles. Les jambes revêtues de rouge des hommes, en tous sens, comme les branches coudées des arbres, rayonnent du banc.

Une grille faite de lances s'étend tout derrière eux, protectrice de ce lieu où la nature reverdit.

Assis désinvoltes, les hommes parcourent ce passé qui ne les touche plus. Du bois mort à leurs pieds est sur le sol. Au-dessus d'eux les arbres impassibles attendent le printemps.

P. -G. BRUGUIÈRE.

JANINE MITAUD

SOLEIL DE BLÉ

POEMES

*L'air n'est qu'une fumée de nuages froids
La verdure se glace où se forge l'éclat des fruits rouges
Mais le ciel mobile qui va révéler le soleil
Est la figure du bonheur*

*Le jour par attelages se détache
— Chevaux prêts à brouter
Au bord du monde
L'écume de chaleur et de sel —
Et défriche au pas du vent*

*— « Pense au labour me dit l'été
A la semence
Rêve au travail secret que les épis
couronnent
A celui qui s'affirme en toi
Signe de blé
Et sceau de votre vie*

*« Une sève te creuse et te comble
Sois terre et récolte possible
Tu portes une graine douce
Forte comme tempête
Et la première vague
De toi vers ton amour déjà s'élève et roule*

« Je proclame l'enfant.



*La neige effaçait l'heure et justifiait l'hiver
Seuls encore nous foulions sa flamme couchée*

*Puis le printemps s'est soulevé
Après poussière de semences
Déjà nous guettions la vie de l'enfant*

*Maintenant son cœur bat
Et le temps entier des moissons ensemble nous étonne
D'un unique soleil de blé*

*Qu'il vienne au monde quand les pommes
Lourdes au-dessus des vendanges
Durcissent dans les arbres
La forme heureuse de la terre*



*Ce que l'amour nous donne cet automne
C'est ce musical feuillage de feu
C'est ce vent de safran qui perce les dalhias
C'est le maïs mûri
Où durcit le soleil grain par grain*

Alors la vie éclate dans un cri

Voici l'enfant

*Plus fine que la sorbe adoucie par le gel
L'enfant et ses lèvres de bruyère légère
— Ses doigts bougent déjà
Pour une vendange délicate de jour
L'enfant ce fruit sauvage et tendre où dorment des
[printemps*

*Notre corps vaste se découvre au matin nécessaire
Où la ville fume et bleuit
Des blessures d'étoiles acérées le fleurissent encore
L'odeur du pain les couleurs de l'automne vont le
De serpents blonds de forêts fugitives [revêtir
Une mer se soulève à ses rives
Et dans l'écume dort l'enfant où se pose la paix
Les hommes dans les rues percent le soleil multiplié
La ville est libre des lampes fatiguées
Notre corps vaste se transforme au matin nécessaire*

*Je nomme pour toi le temps
Avec des mots de pain
Des syllabes de terre et de feu
Je le pèse et l'équilibre avec l'enfant vivante
Cependant sans effort la nuit nous porte ensemble
Où claque déjà l'aube*

*Et ce jour chaque jour est celui
Où nos pas doubles se projettent
Pour mordre dans de courbes artères de lumière
A notre regard le monde s'arrondit
Gonflé des révolutions des hommes vers le bonheur*

JANINE MITAUD.

HENRI DELUY

POEMES

*J'attendrai longtemps pour que revienne
la lente transhumance de mon souffle*

*le front haut du vertige coule à son tour
à travers l'herbe haute
l'orvet pâle ourle le ruisseau d'un lézard de sommeil
j'entends plus loin la mort
qui crève le cœur banal de ses histoires
la montagne se porte à l'inconnu des amours oubliés
le soleil se boit pur comme un lait frais*

*l'héroïsme inutile du ciel sans oiseau
s'accélère de mon départ*

plus loin le soleil ramène ses conquêtes apprises.

(1) Ces poèmes sont extraits d'un recueil intitulé *Pour La Mour*, à paraître prochainement.

NOEL A PLAINDRE

pour MARTHE et NIC BLANS

*Ils auraient bien voulu ne pas lui raconter d'histoires
ils auraient bien voulu l'aimer comme une goutte d'eau*

*leur enfance à eux avait trop été pauvre d'un passé
pour vouloir à pleine volonté lui en dédier un,
sonore et qui dut résonner*

*dans leurs tourments
ils ne sont plus sûrs d'eux-mêmes
ils parlent aux enfants de poupées qui aiment
et les enfants aux yeux de surface
disent à leur maman
elle me remplacera pour aimer papa*

*ils auraient bien voulu qu'il ne croie pas aux pères
[Noëls
ils avaient encore au fin fond de leurs corps
la sueur repoussante des troubles fêtes
l'encens froid des ratages complets*

*mais si les murs n'ont pas d'oreilles
l'enfant leur en donnent
et sans qu'il s'éveille
il est plein de beaux nombres
qui portent l'heure à son extrémité*

un soir pourtant il regarde par dessus les étalages
ne voulant pas de mauvaise surprise

rien de ce qu'il voit n'a de place en son souvenir

il rentre à la maison
sa mémoire s'exaspère et se pousse en avant
il ne peut pas croire qu'il n'y ait que des jouets
il regarde dans le couloir
une occasion d'avoir peur lui serre la gorge

et il s'étonne
il revoit son plaisir
et pense à ce qui fait mal au ventre
la mort de sa mère
un peu plus de silence
un peu plus de lourdeur dans les meubles
puis il y a l'enterrement
il pleure son père pleure
et il se sent seul
mais sa mère est morte

un poids gonfle derrière lui plus lourd que ses veines
le plafond descend
le sang enfle
il s'endort comme à coups de marteau

dans une grande cape un vieil homme vient à pas de
[loup
écraser des bouteilles dans ses yeux
l'angoisse monte fourrée de verre pilé
le silence est trop lent
les draps sont trop courts
ses nerfs se boulonnent
il se serre en lui-même
se compacte se porte

*et pour mieux se sentir
il entend frapper la tempête
tout un appareil à sous de tonnerres
d'éclairs et de vents se déchaîne*

*le besoin de la peur le mouille en lui-même
des portes claquent aux fenêtres*

*il voit en lui trop de joie
dont il ne sait que faire
et dont il sent pourtant
l'importance habitable*

*une porte glisse sur la fenêtre
un volet de soleil
sur les jouets qui sont d'hier.*

LA LOTERIE DU SOURD-MUET

*Comme il n'a que ses doigts
il s'exprime avec le poids qui passe
avec ses yeux il vend de la chance
au petit bonheur du hasard*

*dans le vertige horizontal de son regard
courent tous les gestes de la parole
et le tragique intense du silence.*



*Ne fais pas semblant de ne pas me voir
je ne te vois pas
et n'aie pas peur qu'une vitrine
me renvoie ton visage
je marche les yeux fixés sur des paroles*



Ma fenêtre donne sur une fenêtre
ma porte sur une porte
je suis célibataire
et j'ai si peu d'air

c'est plein de filles
qui ouvrent les fenêtres
c'est plein de filles
qui ne ferment pas les portes

il me faut une chambre
où la lune ferme la fenêtre
et le vent la porte.

Le matin je me lève
la fenêtre m'apporte l'heure et le lieu où je dois aller
le jour me remplit de distances
je suis content qu'il y ait de l'eau
bien froide et dure
car mes yeux ont besoin d'eau
pour se remettre à l'endroit
après une nuit sans repos

ô le corps de ma femme
comme une coulée de terre
dans le ciel qui change.

*La fenêtre au passé de lune
la lumière diffuse de ta présence
la solitude*

*une histoire
une histoire semblable aux grands mythes des plages
un silence
un silence comme un grain de sable tout au long de la
[mer.*



*Les pierres sur ton corps ne sont que des images
qui basculent sans cesse et jamais ne se cassent
tu es si près
si près si serrée
mon corps est si peu terminé
que je voudrais prendre ta place.*

HENRI DELUY.

AIMÉ BLANC-DUFOUR

Notre Revue est en deuil une fois de plus. Le cortège des amis disparus s'allonge douloureusement derrière elle. Aimé Blanc-Dufour vient de nous quitter jeune encore, au moment où sa santé, ébranlée pendant quelques saisons, paraissait retrouver un équilibre durable. Nous avons appris sa mort brusquement, l'ayant vu l'avant-veille, plus serein qu'il ne fut jamais. Une crise, qui dut hélas lui laisser pleine conscience, l'emporta en quelques heures.

Quel ami prend ainsi congé de notre équipe où sa place était aussi importante que discrète, nous ne l'ignorons certes pas, mais nous n'avons pas fini de découvrir tout ce qu'il représentait pour nous. Car il s'agit d'un homme qui ne se livrait guère, toujours sobre de paroles et qui se défiait surtout de la piperie des mots. Il restait toujours en deça de cette frange un peu frivole où évoluent les rapports humains et le personnage était toujours plus riche qu'on ne l'imaginait au premier contact.

C'était, à cet égard, une surprise incessante que son commerce d'amitié. Pourtant, peu d'hommes donnaient mieux que lui l'impression de la tranquillité, la certitude de le retrouver égal à lui-même ; à travers la nécessaire adaptation des rôles, il était toujours au niveau de l'idée qu'il laissait de lui. Et c'était un des charmes de cette personnalité solide, un peu massive, que d'en attendre toujours une confrontation profitable. On s'étalonnait en sa présence, on se rétablissait.

Tous ceux que son absence éprouve aujourd'hui durement nous diront quel conseiller sûr, apaisant, il fut pour eux, quand ils venaient lui demander un avis, ou simplement se conforter auprès de lui, prendre la température du moment. Cet homme qu'on découvrait très sensible à l'égard des siens et qui suivait l'évolution de son mal avec une lucidité non exempte d'inquiétude, pouvait être le balancier le plus juste, le plus assuré, quand il s'agissait d'apprécier un rapport de forces et d'idées, de situer un équilibre difficile entre le sentiment et l'intérêt, la pratique et la théorie.

On sollicitait sa présence en de nombreux conseils et combien de fois ne lui avons-nous pas été reconnaissants d'une disposition sagement prise !

Il était prudent et conciliant et recommandait le plus souvent d'attendre des choses un arrangement que notre hâte eut empêché. Il croyait à une certaine harmonie qu'il se gardait d'appeler Providence et loin de conclure à une fatalité extérieure, il penchait ferme vers une responsabilité qu'il s'agissait d'informer par toutes les voies possibles et d'étayer par de solides réflexions.

Cette tendance de l'esprit qui était si manifeste en ses actes était à l'origine d'une culture très étendue, mais plus particulièrement axée sur les sciences humaines. Aimé Blanc-Dufour, dont on retrouvait la signature fréquemment dans nos pages, et souvent sous ses seules initiales A. B.-D., était un rationaliste qui faisait dériver son absence de système d'une foi raisonnée en la science ; mais il écartait de cette dernière les généralisations hâtives et surtout les schémas simplistes où une mentalité de savant barbare veut enfermer les réactions du monde vivant. En présence de ces géomètres qu'eut reniés Platon, de ces arpenteurs du psychique qui rêvent de mettre en formules le comportement de l'homme et d'inventorier ses stimuli, Aimé Blanc-Dufour se retrouvait alors farouchement empiriste et se plaisait à souligner dans ses propos, comme dans ses chroniques, les mille astuces que la nature imagine pour échapper aux algèbres.

Mais nul ne lisait davantage, ne se renseignait plus fortement sur les sciences qui n'en sont pas encore et qu'il espérait voir se diriger vers les grandes enquêtes, les statistiques faites avec conscience. Il attendait de ces dernières une éclaircie pour la recherche scientifique, et bien qu'il en dénonçât les nombreux leurres, les manipulations maladroites ou malhonnêtes, il pensait que cette voie offrait aux sciences de l'homme les seules chances de progrès.

Son besoin croissant de rigueur l'eut peut-être détourné de la littérature, à laquelle sa jeunesse et sa maturité avait donné des gages — il avait écrit des récits, des poèmes — si dans la production contemporaine une certaine austérité dans l'analyse et les nombreux empiètements de la sociologie et des écoles philosophiques ne l'avaient retenu sur le domaine de la critique. Il y a donné sa mesure dans les œuvres qui touchaient à ses préoccupations particulières. Et notre équipe perd en lui un des esprits qui s'appliquait aux problèmes de la périphérie littéraire, aux disciplines de plus en plus envahissantes qui visent à se partager le secteur des lettres et comme il le reconnaissait lui-même à y distiller un ennui croissant.

Sa faculté de travail était considérable et ne cessait de nous étonner. Mais il faut dire qu'il avait bien simplifié sa

vie et qu'il l'avait expurgée de tout souci mondain. Seules subsistaient dans son orbe les amitiés qu'il avait accueillies et qui devenaient inamovibles. Etre l'ami de cet homme était un titre, un privilège qui vous classait. Si bien que ses familiers en restent marqués et que sa mort les rassemble, également meurtris.

Le propre de l'amitié est de nous faire éprouver qu'un être est vraiment irremplaçable, qu'aucun autre ne coïncidera jamais avec lui. Mais sa disparition nous révèle soudain sa vraie mesure, nous découvre mieux son visage sous les ratures quotidiennes. Ainsi l'ami qui nous quitte assume désormais ses traits essentiels. Il entre dans ce groupe des fixes qui constitue notre tradition; il ajoute plus de certitude à celle que nous ont léguée nos disparus, car ce n'est pas le caractère le moins attachant de notre équipe que d'être sans cesse aimantée, stimulée par ses morts. La voix d'Aimé Blanc-Dufour ne cessera pas d'être entendue chaque fois que nous nous heurterons à la complexité des problèmes et qu'il conviendra de substituer la notion de générosité à celle plus austère de justice, l'idée toute humaine de qualité à l'abstraction sévère du nombre. Nous l'écouterons en nous, un peu sourde et réticente, avec ses silences calculés pour freiner les entraînements du langage, avec ce rien d'humour qui lui faisait dans ses yeux et le défendait contre son extrême bonté; car rien ne remplacera pour nous la voix d'un homme scrupuleux, d'un analyste lucide qui connaissait bien ses contemporains, leurs possibilités et leurs faiblesses et qui les aimait tels qu'ils sont.

JEAN BALLARD.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Né à Bourg, le 21 Décembre 1899. Parti en 1917 aux Armées; devient élève-aspirant. Gazé, contracte une pleurésie au front. Passe sa convalescence à Bourg; est atteint du mal de Pott. Soigné deux ans à Nice, à l'hôpital Pasteur.

Guéri, exerce pendant quatre ans les fonctions de Percepteur à Châtillon (Ain). Quitte alors les Contributions (1925) pour la comptabilité et entre dans un important Office Fiduciaire où il assumera d'abord à Besançon (1929-1939), puis à Marseille (1940), les fonctions de Directeur et d'expert écouté de tous.

Meurt en sa villa de Cabriès, le 31 Mai 1954.

Aimé Blanc-Dufour avait été fait Chevalier de la Légion d'Honneur.

A collaboré à *Clarté* (1926-1927) et aux *Cahiers du Sud* (1945-1954). A publié : *Fort-Une*, monographie bressane (Les Cahiers du Sud, 1941), *Du sein de l'ombre*, poèmes suivis de *Romances* (Les Cahiers du Sud, 1942).

Nous avons réuni ci-après les textes que notre ami nous avait confiés peu avant sa mort et qui constituent les seuls inédits que nous ayons pu retrouver, sa production critique paraissant au fur et à mesure dans la revue.

L'ESPRIT ET LE TEMPS

TESTS ET SPÉCIALISTES

Tout le monde a lu au moins une fois, en tournant une feuille de journal, cette sorte de questionnaire dont le nombre de réponses affirmatives ou négatives doit atteindre un chiffre standard selon lequel vous êtes, soit « un bon époux », soit un « astucieux bricoleur », soit « snob » ou « démodé », etc... Les inventeurs comme les propagateurs de ces lamentables amusettes, prétendent qu'il s'agit de tests. Cela en est, au moins la forme la plus visiblement faite pour les imbéciles et la nocivité de ces prétentieux questionnaires, demeure assez réduite.

Il n'en est pas de même, lorsque la méthode, revêtue d'un appareil prétendu scientifique s'applique à l'orientation scolaire ou à l'orientation professionnelle. Personnellement, je suis assez documenté sur la méthode appliquée à l'orientation professionnelle. J'ai écouté avec soins des conférences de spécialistes qui se qualifient tels. J'ai assisté à des expériences dans des bureaux d'embauche faites par des psychotechniciens. Il s'agissait d'orienter des apprentis, de spécialiser des manœuvres, d'embaucher des employés de bureaux, des vendeurs, de jeunes ingénieurs sortant de leur école. Qu'il faille manœuvrer de petits objets combinés, vaincre manuellement des artifices de métal, de bois ou de carton, choisir des couleurs, classer ou trier, interpréter les taches de Rorschach, exécuter des schémas ou des dessins, tout cela n'est au fond qu'une escroquerie intellectuelle si l'on veut en tirer des conclusions générales sur la personnalité de l'individu soumis aux tests. En effet, l'intelligence au sens complet du terme, la volonté, l'émotivité de chaque individu échappent à ces prétendus contrôles, trompent volontairement ou non l'examineur et ne laissent sur le champ de ces expériences qu'un résidu qu'il serait malhonnête de vouloir interpréter. Et d'ailleurs de quels critères l'expérimentateur use-t-il pour conclure ? Il n'en possède rigoureusement point. La personnalité est riche de possibilités

infinies et vouloir l'enfermer dans un cadre de tests est absolument impossible. Certains psychotechniciens plus consciencieux l'ont compris et complètent cet examen par toute une série de questions sur la vie privée en faisant appel à des méthodes qui s'apparentent aux plus néfastes exigences d'une psychanalyse primaire. Mais ils négligent la force du mensonge et de la fabulation, du mensonge indécélable même par la détection mécanique, celui qui porte sur les sentiments, ou de la fabulation la plus fine, celle qui sait par intuition exagérer ou minimiser l'expression des tendances. En bref, beaucoup de temps, d'efforts et d'argent perdus pour rien, beaucoup de susceptibilités irrémédiablement éveillées faisant apparaître une chaîne de rancunes, une barrière d'hostilité.

En pratique, dans les entreprises, on a compris l'inutilité de ces exagérations. Les tests sont redevenus ce qu'ils auraient toujours et seulement dû être : des témoignages sur le comportement physique et nervo-moteur. C'est une méthode plus rapide mais non plus sûre que celles qui sont empiriquement employées. Certes, après examen, par exemple, un daltonien sera exclu de certains emplois et un ambidextre choisi pour des tâches difficiles. Mais pour aboutir à ces choix préventifs, était-il nécessaire de mettre en œuvre tout un système pseudo-scientifique dont les dommages se sont révélés plus grands que les avantages ?

C'est d'une expérience quasi-connexe que découle aujourd'hui une autre attitude envers la spécialisation outrancière. Et à ce propos si je parle encore de production, je vise moins la main-d'œuvre élémentaire que les cadres. Il y eut d'une façon générale, une promotion dans l'industrie, en faveur des cadres très spécialisés. Ce fut un échec reconnu par la plupart des chefs d'entreprises. Confier un poste qui exige des connaissances diversifiées et surtout un esprit de synthèse à un spécialiste — quelle que soit sa valeur — a, la plupart du temps, conduit aux pires mécomptes.

Cela vaut pour l'industrie, cela vaut aussi pour la politique et l'administration en général. On raille volontiers les recettes qu'expriment les parlotes du « Café du Commerce » en matière de politique ou de stratégie par exemple. Elles ont souvent plus de bon sens que n'en expriment les graves propos échangés au sein d'aéropages officiels. A un degré plus élevé encore, celui de l'érudition ou de la science pure, le spécialiste fermé à tout ce qui n'est pas sa spécialité devient un danger social lorsque les circonstances le mettent en demeure d'agir en qualité de politique ou d'administrateur. Il ne pourrait réussir que par un dépassement de sa spécialité, en révélant une intelligence complète et ainsi en niant sa qualification première.

A. BLANC-DUFOUR.

CET HOMME QUI VOUS AIMAIT, par ROGER BESUS (*Edit. du Seuil*).

Ce roman illustre une thèse incomplètement informée, mais soutenue avec beaucoup de sérieux et de sincérité. L'auteur a tenté de ne pas lui donner une armature trop systématique. Comme M. Besus est un scientifique, ingénieur de son état, la construction n'en est par moins rigide ment agencée. Je ne dis pas qu'il faut mésestimer *Cet homme qui vous aimait*. Au contraire, l'œuvre est ambitieuse (d'une légitime ambition), et il s'en faut de peu que l'auteur réussisse. Disons-le, le livre est important, malgré ses insuffisances ou plutôt en raison de celles-ci, car le témoignage qu'il apporte, s'il est incomplet sur le plan objectif, est capital en ce qui regarde les sentiments personnels de l'auteur. Celui-ci veut demeurer extérieur à ses personnages et à leur comportement, mais l'artificiel des dialogues avoue, sinon ses parti-pris, tout au moins ses préjugés.

Un jeune prêtre, l'abbé Annebault vient d'être nommé à la tête d'une humble paroisse de Normandie. Il y arrive au milieu de circonstances « noires » qui tendent à créer une ambiance dramatique. Cette paroisse paysanne se déchristianise. Le milieu paysan et petit bourgeois s'y oppose à un centre atomique qu'une équipe de chercheurs, de techniciens et d'ouvriers, édifie hâtivement. D'un côté, un maire se livrant au marché noir, malade physiquement et moralement (il cherche Dieu et voudrait l'imposer par la force), un châtelain ruiné et mourant, sa fille souffrante et condamnée, une servante prête à tous les dévouements, des paysans égoïstes et brutaux, un instituteur nihiliste, un médecin cynique et avide, etc... De l'autre, le personnel du Centre, qui, sauf le Directeur (sorte d'idéaliste insatisfait) est dans son ensemble communiste, donc matérialiste, selon l'auteur. Les personnages sont successivement campés, bien typés, mais malgré leurs contradictions, sans véritables nuances. Ils sentent l'épure, la rigidité du bleu où n'apparaissent ni les ombres, ni les lumières, ni les couleurs de la pièce à fabriquer. La mécanique l'emporte sur la biologie. Les conflits d'une conscience se révèlent mal. Nous nous trouvons en présence d'automates aux gestes toujours prévisibles.

Je ne veux pas m'attacher à cette phrase de Montherlant : « Qu'est-ce qu'un prêtre intelligent ? Il perdra la foi ». Et pourtant... de l'abbé Annebault l'auteur a fait un être intelligent conservant une certaine foi qu'il transcende en charité, en amour. Mais de l'amour divin à l'amour du prochain, de l'amour mystique à l'amour charnel, les canaux sont infinis qui traversent l'équivoque des situations. Seule cette partie du roman mérite une approbation quasi sans réserve, celle aussi qui montre le guérisseur involontaire dans le prêtre. Les incidents qui entravent l'apostolat du prêtre, les suicides de la domestique de ferme et de l'instituteur, les conflits qui opposent le Centre au Village, le succès apparent du Centre qui prend à son service les hommes de peine du village, etc... aboutissent à un échec.

En cette époque où l'Eglise de France traverse sa plus grave crise de conscience depuis trois siècles, le roman de M. Besus est à lire malgré ses faiblesses, notamment le caractère artificiel des dialogues et un vocabulaire dont les termes purement philosophiques sont souvent utilisés en un sens tellement vulgarisé (à

l'usage des lecteurs de la presse quotidienne) qu'ils en deviennent des contre-sens. Il y a de nos jours un tel mensonge dans les mots, que les meilleures intentions s'y perdent. Un bon chrétien, s'il est sincère, lucide et conséquent avec soi-même, est forcément pessimiste. Lors de la cérémonie d'intronisation, le chanoine qui la préside, avant de mourir subitement, prononce quelques phrases terribles : « Dieu s'est retiré des hommes ». Mais cet aveu désespéré est une confusion, Dieu et Religion, le sentiment du divin et le besoin religieux ne sont pas obligatoirement superposables. Une religion, fait historique, s'embarrasse de trop d'intérêts humains pour prétendre à monopoliser le divin.

Pour terminer et puisqu'il s'agit aussi d'une œuvre littéraire, disons que M. Besus sait mieux dessiner un paysage que cerner un caractère. Ses croquis de nuits, de paysages enneigés, sont réussis comme des eaux-fortes aux quelques traits cruellement burinés.

A. BLANC-DUFOUR.

LES DUKAY, par LÉJOS ZILAHY (*Stock*).

Il s'agit de l'histoire, contée avec une pointe d'humour, d'une famille d'aristocratie hongroise. Le récit va de la fin du XIX^e siècle à la veille de la guerre de 1939. La famille Dukay, Château d'Ararat avec 150.000 hectares et 50 domestiques, intendants et précepteurs, hôtels à Budapest, Vienne et Paris, se décompose en un demi-siècle. Le fils aîné est idiot, la fille cadette cultive vainement les monarques déchus, un autre fils étudie le droit et l'économie en Amérique, son frère le plus jeune devient nazi, enfin, la dernière fille, la mieux équilibrée de la famille — grâce, semble-t-il, à une vieille gouvernante française — devient photographe, elle vit indépendante après un mariage manqué avec un prince italien et se remarie avec un intellectuel hongrois sorti du peuple. Les causes de cette décomposition sont multiples, les unes internes : affaiblissement du sang, contradictions familiales ; les autres sont liées aux événements et aux circonstances extérieures : progrès technique, guerres, révolutions, changement dans l'attitude des tenanciers agricoles, etc... Toutes les scènes, festivités, mariages, hautes en couleur et désespérément rattachées aux traditions féodales, s'opposent dans leur faste et leur gaspillage à la misère et au servage du peuple. Ce roman est aussi un témoignage qui explique parfaitement les bouleversements sociaux qui ont marqué en Europe Centrale la fin de la deuxième guerre mondiale.

Excellent traduction de la version anglaise du roman, l'auteur habitant les Etats-Unis depuis plusieurs années.

A. B. - D.

LES CHANTIERS DES CATHEDRALES, par P. DU COLOMBIER
(Picard, édit.).

Dans ce savant ouvrage, P. du Colombier expose d'une façon définitive, semble-t-il, comment furent construites les cathédrales médiévales : techniques employées, matériaux, main-d'œuvre. Cela détruit pas mal de préjugés que traduisent les formules « élan des constructeurs », « prière d'un peuple », « science sacrée de l'architecture chrétienne », etc... On oublie trop le temps mis à la construction, qui explique les nuances de style que l'on constate dans la plupart des monuments. Des générations de maîtres d'œuvre se succèdent avant qu'une cathédrale soit achevée et il n'est pas étonnant que l'unité de la construction soit si souvent rompue, surtout si l'on reconnaît comme P. du Colombier le démontre, que le plan architectural, au sens où nous l'entendons aujourd'hui n'existait pas, sauf à partir du ^{xiii}^e siècle. Et encore ce plan n'était qu'une intention, une variante d'un modèle connu et ne liait pas rigidement les bâtisseurs.

C'est le problème du financement qui m'a surtout intéressé. P. du Colombier à ce point de vue purement économique, met fin à la légende d'un grand effort de charité populaire qui collectait les aumônes vers les chantiers. En réalité, l'argent manquait et les chantiers étaient souvent arrêtés. Les fonds les plus importants venaient surtout des pouvoirs publics : évêques protecteurs, princes léodaux, corporations, etc... et ces fonds provenaient de taxes, tailles, redevances, droits de passage, etc... Le rythme des travaux suivait fidèlement l'abondance ou la rareté des ressources.

On en vient à se demander si la construction des cathédrales n'entre pas dans le cadre des « grands travaux dirigés » que notre siècle considère comme le remède adéquat aux périodes de récession, aux menaces de chômage. J'ai personnellement étudié le financement de la construction dans une même ville, de deux églises médiévales, construction qui, pour l'une et l'autre, dura des dizaines d'années. Les apports populaires de fonds furent insignifiants pour la première et quasiment nuls pour la seconde (Eglise de Brou). Il s'y ajoutait, certes, des dispositions testamentaires à charge de réserver pour une famille une chapelle ou un emplacement funéraire. En fait, ces travaux étaient (intention seconde, mais au fond essentielle), destinés à créer du travail, tant aux artisans locaux qu'aux nombreux ouvriers de passage. Dans un milieu profondément religieux, l'urbanisme ne pouvait trouver sa voie qu'en édifiant des monuments religieux. En cela il servait la paix sociale, une demi-prospérité et l'art par surcroît. Ce phénomène n'a rien d'accidentel, on le retrouve dans l'Orient musulman et dans l'Inde.

DEUX MONTAGNES ET UNE RIVIERE, par H.-W. TILMAN
(Ariaud, éditeur).

On peut être un bon alpiniste et un mauvais explorateur. M. Tilman le prouve. Parti pour escalader — vainement d'ailleurs — deux pics de l'Hindou-Kouch, l'auteur franchit les cols himalayens dans la région située à l'Ouest du Cachemire, passe la frontière chinoise et, à travers la partie occidentale du Sing-Kiang aboutit à Kaschgar. Il en revient par une route qui longe le cours supérieur de l'Amou-Daria, en Afghanistan. Piètre observateur, l'auteur a des œillères, est plein de préjugés, peu de sympathie pour les autochtones, mais nous fait traverser une région mal connue au carrefour de trois empires. C'est pourquoi ce récit ne manque pas d'intérêt.

On demeure confondu devant l'hospitalité des habitants de ces pays : Pathans, Kirghiz, Chinois, Afghans. Un dernier épisode aggrave la rancune de notre voyageur. En effet, ayant franchi la frontière afghane sans autorisation ni visa, l'auteur est retenu quelques jours jusqu'à ce que son cas soit éclairci. On peut supposer le sort d'un pèlerin Kirghiz ou Thibétain s'amusant à parcourir les routes européennes dans les conditions de M. Tilman. Ce malheureux asiatique ferait certainement moins de libres promenades que des séjours continus dans nos geôles jusqu'à expulsion ou internement définitif.

Très médiocre traduction, le mot « pisé » semblant inconnu de la traductrice, qui met, cinquante fois, le mot « boue » à la place, qui met « conflagration » au lieu de « flambée » ou « embrasement », etc. . .

A. B. - D.

LIFE (Numéro spécial sur l'Allemagne).

« Un géant s'éveille », tel est le sous-titre du numéro spécial de *Life*, consacré à l'Allemagne (Edition Internationale du 31 Mai 1954). Cette propagande est, certes, de bonne guerre ; tout l'actif figure en photos et textes soigneusement orientés : production industrielle, exportation (un camion Mercedes en A.E.F., le Ministre Ehrhard reçu par les Indiens de Panama, des files de Volkswagen sur les quais de Londres, un compresseur en Egypte, un pont en construction sur l'Irak, etc. . .), les forces armées (une patrouille au cours de manœuvre collant des villageois en civil au mur d'une ferme), des étudiants (duels au sabre, partie de bière), nourriture abondante, vie d'hobereaux dans un château du Rhin, à New-fashionned Girl, renaissance religieuse, etc. . . Tout le passif est rigoureusement ignoré. Le passif pour *Life* ne peut être que Français. Tout ça serait peu important si le numéro spécial ne s'ouvrait sur deux cartes dont la première représente le « fatherland ». Et cette patrie allemande est celle de 1871, qui comprend le Schleswig danois, la Silésie polonaise, et même l'Alsace-Lorraine, celle-ci, il est vrai, rayée de vert, comme dans les cartes françaises de 1914. Un carton rappelle l'empire de Charlemagne (naturellement

prince allemand). Une deuxième carte moderne, sertit d'un pointillé l'Alsace et la Lorraine, la Lorraine ex-annexée, Nancy étant exclus. Tous les espoirs sont permis avec la bénédiction de Mrs Luce, Ambassadeur des U.S.A. et épouse, comme on sait, du propriétaire du *Life*.

A. BLANC-DUFOUR.

L'EGLISE CATHOLIQUE DEVANT LA QUESTION RACIALE, par Y.-M.-J. CONGAR (*Unesco*).

Un excellent petit exposé, qui fait suite à ceux, relatifs aux préjugés raciaux, dont nous avons parlé ici-même. Exposé dans la même ligne libérale et humaine et, par surcroît, chrétienne.

Le P. Congar, dominicain du Groupe de « La Vie Intellectuelle », vient d'être exilé (en un couvent du Proche-Orient, dit-on). Peut-être cet opuscule est-il une des causes, entre d'autres, de la punition qui lui a été infligée.

A. B. - D.

ARCHITECTURE

Auguste Perret n'est plus. Ses quatre-vingts ans qui venaient d'être fêtés couronnaient une carrière d'intelligence novatrice, de persévérance et de foi. Sans être à proprement parler un chef d'école, on peut difficilement séparer son nom de ceux de Le Corbusier, Lurçat, Moreux, qui cherchèrent eux aussi à dégager l'architecture de l'impasse où le XIX^e siècle l'avait conduite. Auguste Perret jetant un pont sur l'effarant désert du dernier siècle avait ainsi rejoint Ledoux, mort en 1806, le seul ayant tenté de développer les acquisitions et les réussites architecturales de la période allant de 1600 à 1720. Car Viollet-Le-Duc, plus restaurateur que constructeur, avait jeté de fâcheuses semences qui jusque vers 1910 allaient multiplier les copies, comme par exemple, celles qui se réclament de la Renaissance anglaise, d'un gothique de plate bourgeoisie, ou d'un pastiche byzantin.

Auguste Perret sut innover dans l'emploi d'un matériau nouveau : le béton. Sans vouloir systématiser, sans être un « fonctionnaliste » radical, il ne perdait cependant jamais de vue l'objet auquel l'édifice était destiné. Sa logique se traduisait dans les lignes. Depuis le théâtre des Champs-Élysées, antérieur à la guerre de 1914, jusqu'à ses derniers ensembles, tout proches de nous, et certains mêmes en cours d'achèvement, son œuvre comporte un caractère d'unité et une leçon qui marqueront notre temps.

A. BLANC-DUFOUR.

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

LYRIQUES SANS LYRISME

Rares sont les poètes qui dispensent une satisfaction aussi profonde, aussi totale que Jean Follain, une satisfaction sans arrière-pensée. Il y a certes des œuvres qui prétendent nous bouleverser, et nous bouleversent en fait. Pour peu cependant que nous en démontrions le mécanisme, que nous décelions la « main de maître », nous avons le sentiment d'avoir été floués. Pauvre chose qu'une incantation réduite à ses artifices de rhétorique ! Il ne nous reste plus qu'à passer à d'autres divertissements. A-t-on songé combien l'adage « *Post coïtum animal triste* » s'appliquait au plaisir poétique ? Peu d'œuvres, leur vertige épuisé, résistent à l'éveil de l'intelligence. Celle de Follain constitue une heureuse exception. Et pourtant comme sa manière est facile à analyser, voire à pasticher, encore que peu s'y essayent. Pourquoi ce paradoxe ? Sans doute parce que son extrême science de composition met en œuvre les éléments les plus simples, en quelque sorte les germes d'une sensibilité commune. Au sens strict du terme, « une matière première », le tuf des souvenirs d'enfance, toute une hérédité campagnarde, voilà ce que cultive Follain. De quoi nous enraciner voilà ce qu'il nous propose. Si bien que ce lyrisme sans prétention, et c'est précisément sa suprême prétention, cette poésie apparemment mineure éveille en nous les seuls accords majeurs, les éveille à partir de notre propre sensibilité. La poésie de Follain est une poésie faite par tous. Voici pour une fois un poète qui ne nous en conte pas, qui ne veut pas nous en imposer, un poète avec qui nous sommes nous-mêmes poètes.

Le signe le plus évident de l'authenticité de Follain est qu'il ne se renouvelle pas. C'est bien une des plus étranges prétentions de la critique que de vouloir reconstituer l'évolution d'un poète. Il me serait malaisé de céder à cette prétention dans le cas de Follain. Ce qui me frappe peut-être le plus dans son nouveau recueil *Territoires* c'est que les poèmes en sont parfaitement interchangeables avec ceux de *La main*

chaude, des Chants terrestres, d'Usage du Temps. Et pourquoi en serait-il autrement ? Un poète essentiel se définit sans doute par cette absolue fidélité (qui n'est pas immutabilité). Il est d'ailleurs d'autres exemples dans la poésie actuelle : Lucien Becker et Georges Schéhadé dont le lyrisme s'épanouit sur le même mode depuis plus de vingt ans. Les poètes intellectuels, les grands rhétoriciens développent des thèmes avec plus ou moins de virtuosité ; on date leurs manières successives qui relèvent des événements, quand ce n'est pas des modes littéraires ; ils appartiennent à l'histoire, s'inscrivent dans le temps. Les poètes de la sensibilité intelligente, comme Follain, si savants soient-ils, si maîtres de leurs moyens ne risquent pas de se perdre dans l'exploitation de leur technique, car il n'y a pas de poncif dans l'ordre de la sensibilité :

Il y a ce qui rassure

...et dort au cœur de la chose.

Follain est en effet le poète des « choses données ». Il n'en prend point le parti comme Ponge qui en fait le tour, et qui est bien plus objectif et même objectiviste que lui. Ponge est l'anti-lyrique par excellence. Valéry se contentait de « rougir » des délires de l'inspiration mais il lui arrivait de passer outre. Ponge qui corrige par un savoureux humour son excessive rigueur est certainement de tous nos poètes celui qui redoute le plus la sorte d'impudeur à quoi je faisais tantôt allusion. La différence entre Follain et Ponge c'est que Ponge a pris conscience du problème, l'a posé en termes intellectuels, tandis que Follain l'a simplement senti, flairant avec une subtilité toute normande le « marché » de la Poésie, tel qu'il se présentait après les grandes, et déjà pourrissantes, récoltes surréalistes. Au fond, un bergsonien instinctif :

On voit un filet de fumée

Une feuille qui s'envole

Seul l'homme est obligé de sentir la durée.

Follain se contente de suggérer les implications morales d'une conscience réduite à la simple conscience d'exister. Sa « situation » est d'être spectateur du monde, de sa propre vie. Nul vertige métaphysique là dedans, à peine un soupçon de « nausée », d'amertume, celle des poètes païens, sans la moindre trace de sentimentalité. Poésie de la mémoire plutôt que du désir. L'idée de la mort y fait bon ménage avec l'exaltation constante de la vie. Ceux qui taxent de « mineure » la poésie de Follain la tiennent pour une collection bariolée d'images d'Epinal ; elle est magnifiquement cela qui nous enchantera toujours, comme les fouilles dans « les greniers d'enfance » ; ceux qui ont la rage de justifier leur plaisir usent à son propos de formules plus ou moins satisfaisantes, parlant par exemple du « mystère de l'instant ». Et c'est encore

vrai, mais qui nous dira par quelles subtiles touches, par quel travail de marqueterie est suscité ce mystère ?

A défaut d'une analyse exhaustive des procédés de Follain nous pouvons insinuer que son originalité essentielle a consisté à ne pas vouloir poser au grand poète mais tout simplement à s'appliquer à faire des poèmes. Précisément parce que la grandeur est là : Faire des poèmes ce n'est pas seulement se remembrer, se retrouver soi même au delà des vicissitudes de l'existence, ce n'est pas immobiliser l'instant qui fuit dans la forme intemporelle, c'est sauver le monde en échappant à la durée. Quelques vers d'un poème de *Territoires* nous révèlent l'ambition et la volonté de Follain en tant qu'écrivain :

*la beauté du feuillage amer
et des oiseaux à gorge rouge
devant les mots humains
que gouvernait une syntaxe éprouvée
resplendissait*

« Syntaxe éprouvée », c'est le secret des enchantements de Follain. Syntaxe des mots mais surtout syntaxe d'images élémentaires :

*La moindre fêlure
d'une vitre ou d'un bol
peut ramener la félicité d'un grand souvenir*

Images concrètes projetées dans un passé anonyme, dans une geste provinciale, qui à force d'être élémentaires redeviennent « signifiantes » et presque métaphysiques. Ainsi « L'Acheteuse » :

*Elle achetait un élixir
dans la ville
d'un autre temps
il nous faut penser à elle
encore aujourd'hui pourtant
quand les bras sont aussi blancs
et les poignets aussi fins
aussi douce la chair
ô vertigineuse vie !*

A noter une fois encore l'élément moral, cette volonté de salut qui s'étend aux fantômes ; pas de complaisance dans l'idée de la mort, mais ressusciter les morts en pensant à eux :

*Le Tintoret peignit sa fille morte
il passait des voitures au loin
le peintre est mort à son tour
de longs rails aujourd'hui
corsettent la terre
et la cisèlent
la Renaissance résiste
dans le clair-obscur des musées
les voix muent
souvent même le silence
est comme épuisé
mais la pomme rouge demeure.*

On saisit ici tous les prolongements de ce lyrisme qui se refuse au lyrisme; la technique de ces poèmes faits parce qu'ils se sont refusé au poème à faire. Jamais la moindre fausse note d'éloquence. Tout Follain est là, son subtil dosage d'esthétisme et de simplicité, de ruse et de candeur, son amour intense de la vie, ses dons d'évocation. Follain, et c'est par là qu'il a évité l'écueil sur quoi sombrèrent parnassiens et symbolistes, pense naturellement qu'« une chose belle est une joie pour toujours » mais il pense aussi que la tâche du poète est précisément d'exalter en beauté le monde quotidien. « Rédemption des choses dans l'esprit de l'homme » disait Ponge. Rédemption de l'homme dans l'esprit des choses, pourrait dire Follain.

Le seul reproche qu'un lecteur non averti de la poésie actuelle pourrait faire à Follain c'est son manque systématique de musicalité verbale. Tout est volontairement sacrifié au montage d'une symphonie d'images aussi agissantes que possible. C'est en nous que doit naître le chant. Encore une fois les poètes d'une certaine qualité ont le souci de ne pas en imposer au lecteur.

Cette question de la musicalité verbale, à plus forte raison des ressources ou des limites d'une forme prosodique me propose une transition toute naturelle de Follain à Fombeure. Le parallèle entre les deux poètes s'impose, ne serait-ce qu'en raison d'une apparente affinité d'inspiration. Or quand on lit le dernier recueil de Maurice Fombeure, *Pendant que vous dormez* (Gallimard) au sortir de celui de Follain, on se rend compte d'un brusque changement de registre. Le traitement des thèmes diffère du tout au tout. Essentiellement pourtant c'est la même imagerie d'Epinal, mais cette imagerie Follain l'utilise comme un jeu de tarots où lire le destin, alors que Fombeure se livre à des réussites. Au surplus alors que la faculté dominante de Follain est la

vision, ce qui fait qu'il est toujours au centre idéal de l'horizon, que son attitude est statique, Fombeure va moins loin dans la pénétration des choses, dans leur jeu mais s'efforce de mener ce jeu. Et de quelle façon endiablée ! Une verve tonitruante, une santé de fer. On ne saurait lui faire grief d'une superficialité de poète « en veine », de dyonisiaque de chef-lieu de canton. En mettant les choses au pire il entre dans le personnage de Fombeure de jouer ce rôle :

*Qu'un aruspice interroge
Les entrailles du matin,
La lune à face d'horloge
Ou le métropolitain.*

Voici vingt ans qu'il interroge, n'attendant d'ailleurs jamais la réponse mais la donnant lui-même au gré des « moulins de la parole ». Il est dans l'ordre de la fantaisie ce qu'est Audiberti dans celui de la grandeur lyrique, un Baroque de l'époque post-surréaliste. Il y aurait intérêt à montrer à travers lui comment les procédés de l'écriture automatique dès qu'on les adapte à la prosodie traditionnelle font de celle-ci la plus efficiente méthode de mise en état. Il ne faut pas s'y tromper en effet, les ritournelles de Fombeure ont souvent valeur d'oracle. Chaque poème en tout cas est une aventure du langage et le poète use avec la plus totale liberté des éléments de l'expérience. On s'en aperçoit quand il forge des mots ou déforme des mots :

*Animaux fantastiques sont
Le molubec, le plumeçon,
La gicandouille qui pendouille
Au croc aigu de l'hameçon.
L'homme ? C'est l'animal qui brinque,
La femme : l'animal qui ment,
Mais connais-tu l'ornithorynque,
Le connais-tu suffisamment ?*

On le sent mieux encore dans sa façon désinvolte de passer de la poésie à la fois la plus simple et la plus recherchée au lyrisme de mirliton quand il veut formuler une vérité première ou révéler au contraire ce qui lui tient le plus à cœur :

*Pour mordre dans la vie
Il faut de belles dents
(Je le dis sans envie)
Le fait est évident*

On ne sait jamais avec Fombeure si les poncifs sont volontaires ou involontaires, si les platitudes ne sont pas des effets. Il est assez désarmant de relever des vers aussi faibles que :

*Et le soir qui brillait dans les ruisseaux perdus
Sous la forêt nerveuse aux entrelacs de rêve*

alors que les poèmes, considérés en bloc sont presque tous des réussites du moins quand on lit à haute voix, ce qui est somme toute la façon normale de lire un poème. A vrai dire le mérite essentiel de Fombeure est dans le mouvement, dans le plaisir de parler, de s'entendre parler. Il ne s'arrête pas, pour le suivre il ne faut s'arrêter à rien. Pas toujours du goût mais toujours le goût de vivre. Que si par hasard il commet une faute de goût il le sait si bien qu'il la souligne. C'est là un des facteurs déterminants du charme de Fombeure que ce paradoxe d'une poésie littéraire se moquant de la littérature au point de se régénérer par le poncif. Ce jeu subtil nous restitue les clefs d'un univers aussi exquis que conventionnel, le monde des scènes villageoises, des souvenirs d'enfance, enluminé ici comme sur des cartes postales bon marché mais transfiguré par un rythme souvent bouleversant de vieilles chansons. Fombeure propose un exemple unique en sa génération d'équilibre entre la sentimentalité et la roserie, entre la candeur et la sophistication. Il est le plus truculent des précieux, le plus « fleur bleue » des Baroques. Comment ne pas aimer ce bon-vivant d'aimer la vie et de nous entraîner dans la ronde de ses images par la seule vertu des mots ? Au point de vue technique sa réussite est exemplaire, et qu'elle illustre par ailleurs les limites de la technique c'est une autre affaire.

L. - G. GROS.

LE SECRET ET L'ÉTÉ

Plus un écrivain est prestigieux, plus il me semble que chacun de ses livres, et surtout le plus récent, doit être lu comme s'il était seul entre nos mains, et constituait toute l'œuvre de son auteur. D'abord, parce que la meilleure preuve de confiance en un homme est d'imaginer qu'il court perpétuellement la chance de son génie; ensuite parce qu'il n'est pas de bon dialogue sans liberté de part et d'autre. J'ai donc ouvert « L'Été » (1) en oubliant délibérément tout ce que je sais d'Albert Camus et de sa renommée, à l'exception de son droit regard, et de l'affection que quelques-uns des meilleurs hommes que je connaisse estiment comme un honneur de lui porter. La vraie disponibilité d'esprit ne s'ouvre qu'à la chaleur du cœur et dans l'assurance qu'il arrive à la réflexion de gagner contre la solitude. Mais qu'on n'attende pas de ces pages une étude critique et comparative de « L'Été ». Ce travail, d'autres le feront mieux que moi. Je me propose seulement ici de tracer le chemin que j'ai suivi à travers un livre que j'aime, d'évoquer ce que j'en ai reçu de lumières sur la vie et de réponses à mes propres interrogations.

« L'Été » peut être considéré comme l'histoire d'une âme, entre environ la vingt-cinquième et la quarantième année de son âge. La succession des textes qui la constitue s'échelonne entre 1939 et 1953. Entre ces dates: d'une part un immense bouleversement humain, d'autre part l'ascension vers la maturité et la plénitude d'un grand écrivain. Caractère particulier: le héros est un homme méditerranéen, plus précisément d'Algérie, c'est-à-dire d'un pays où la beauté solaire donne à l'âme le vertige de l'effacement, à l'esprit la croyance en la validité de l'action, à la chair des sens exaltés.

Oran, 1939. « *Le Minotaure* — titre du premier texte — dévore les Oranais: c'est l'ennui ». Mais « *changer les choses de place, c'est le travail des hommes; il faut choisir de faire*

(1) Gallimard, édit.

cela ou rien ». La ville secrète d'énormes chantiers. Proche, la mer est promesse de fraîcheur et de départs. Entre ces appels contradictoires, la grande tentation est de « *N'être rien !* ». « *Pendant des millénaires ce grand cri a soulevé des millions d'hommes en révolte contre le désir et la douleur* ». Camus, à la veille de la guerre, et très jeune encore, n'est pas loin de trouver une sagesse dans cette aspiration au néant. Sans doute cela est-il vain : « *Le néant ne s'atteint pas plus que l'absolu* »... « *Mais il y a dans chaque homme un instinct profond qui n'est ni celui de la destruction, ni celui de la création. Il s'agit seulement de ne ressembler à rien* ». ...Après tout « *puisque nous recevons comme autant de grâces les signes éternels que nous apportent les roses ou la souffrance humaine, ne rejetons pas non plus les rares invitations au sommeil que nous dispense la terre. Les uns ont autant de vérité que les autres.* »

Pourtant, cette attitude balancée, cette espèce de dilettantisme moral (où nous reconnaissons des héritages évidents, et jusque dans leur expression), le jeune Albert Camus déjà soulevé et distendu par les ailes qui lui viennent, les repousse... Le voilà qui recourt une première fois au mystère : une « *petite pierre, douce comme un asphodèle* » devient Ariane... Si, détour éclairant sur son appartenance méditerranéenne, il a commencé par dire « oui » au Minotaure, à ses « *forces inhumaines et étincelantes* » il sait qu'il faut s'en détourner, et que — affirmation insolite — : « *Pour l'initié, le monde n'est pas plus lourd à porter que cette pierre. La tâche d'Atlas est facile, il suffit de choisir son heure* ».

Nous voici devant une grande obscurité, quasi métaphysique, et comme appelés à nous engager dans une voie mentale dont l'origine paraît pourtant se tenir à partir d'une sorte de « *punctum cæcum* » des facultés habituelles de l'esprit. Quelle est cette initiation ? En quoi consiste-t-elle ? Et surtout, où peut-elle mener ?

A la fin du « Minotaure », la mer frémit comme un chœur antique au début d'une tragédie. Quel va être le destin du héros ?

1940. La tragédie se joue. Mais elle n'est pas celle d'un individu. Par un étrange et admirable réflexe de l'espèce, le malheur général pousse les meilleurs des hommes aux rapports les plus purs qu'ils peuvent avoir avec l'humanité. Ecrivant « *Les Amandiers* », Camus, détaché des modulations et des danses sacrées sous le regard du Minotaure, se rassemble dans la seule texture humaine, fait appel aux vieux ressorts de l'énergie de vivre : l'esprit de justice, la foi « *aux vertus conquérantes de l'esprit* », le « *caractère* », l'ironie, l'espérance...

Ces lignes de forces sont sans doute généralement instinctives. Mais il paraît bien que Camus les emploie aussitôt à découvrir et à cerner ses vérités propres, en bref à créer des propositions d'existences sur lesquelles il puisse appuyer sa vocation personnelle et sa vocation d'écrivain. Je relève ces phrases capitales :

« Je ne crois pas assez à la raison pour souscrire au progrès, ni à aucune philosophie de l'Histoire. Je crois du moins que les hommes n'ont jamais cessé d'avancer dans la conscience qu'ils prenaient de leur destin... Nous savons que nous sommes dans la contradiction, mais que nous devons refuser la contradiction et faire ce qu'il faut pour la réduire. Notre tâche d'homme est de trouver les quelques formules qui apaiseront l'angoisse infinie des âmes libres... »

« La première chose est de ne pas désespérer... Il est bien vrai que nous sommes dans une époque tragique. Mais trop de gens confondent le tragique et le désespoir... Si l'on veut sauver l'esprit, il faut ignorer ses vertus gémissantes et exalter sa force et ses prestiges. »

Reprenant à l'ennemi les armes que celui-ci avait polluées, il cite Nietzsche et son énumération des « vertus conquérantes de l'esprit » : « la force de caractère, le goût, le « monde », le bonheur classique, la dure fierté, la froide frugalité du sage. »

Et pour se fortifier, il fait appel à l'Algérie natale : *...« Je me retourne vers ces pays éclatants où tant de forces sont encore intactes. Je les connais trop pour ne pas savoir qu'ils sont la terre d'élection où la contemplation et le courage peuvent s'équilibrer. »*

Devenu combattant de la justice et de la liberté avec tous les dangers et les renoncements d'un soldat, ayant accepté de « se mettre en règle avec la nuit », aussi bien qu'il les avait acceptés, Camus surmonte les sombres prestiges du Minotaure, ce premier ennemi de sa jeunesse. Démarche exemplaire.

1946. La guerre a passé. L'Europe en est encore « humide et noire » et l'homme « souffre par masses prodigieuses sur l'étroite surface de cette terre ». Il ne se soucie que de pain. « La liberté n'est qu'un luxe qui peut attendre ». Camus, que les événements ont empêché de réaliser son projet de « refaire le périple d'Ulysse », s'adresse alors en esprit à la Grèce — ce grenier perpétuel de la présence humaine — et se reconforte dans l'évocation du mythe de « Prométhée aux enfers ».

« Les mythes n'ont pas de vie par eux-mêmes. Ils attendent que nous les incarnions. Qu'un seul homme au monde réponde à leur appel et ils nous offrent leur sève intacte. »

Prométhée, si mythique qu'il soit, est bien, en 1946, le compagnon spirituel le plus tonique, le plus exaltant, auquel un homme sans foi religieuse puisse s'adresser. (Dans quel trouble étaient aussi beaucoup de croyants ! Je me rappelle la terrible remarque de l'un d'entre eux : « Quels sont l'importance et le sens de la Passion du Christ, en comparaison de celle que vécurent les victimes des camps hitlériens ? »).

Prométhée n'est-il pas *« ce héros qui aime assez les hommes pour leur donner en même temps le feu et la liberté, les techniques et les arts »* !

Camus sait bien que les démiurges survivant sur la scène du monde sont tout prêts à promettre, et même à donner, le feu et les techniques. Mais aucun d'entre eux ne songe sincèrement aux arts et à la liberté

« L'homme actuel croit qu'il faut d'abord libérer le corps, même si l'esprit doit mourir provisoirement »... et « si Prométhée revenait, les hommes d'aujourd'hui feraient comme les Djeux d'alors : ils le cloueraient au rocher, au nom même de cet humanisme dont il est le premier symbole ».

La Force et la Violence, comme dans la tragédie eschyléenne, insulteraient le vaincu.

L'expérience de la guerre et de la Résistance, peut-être aussi l'épuisement nerveux consécutif à la lutte, ont donné à Camus ce pessimisme. A-t-il le mouvement de s'interroger s'il *« cède au temps avare, aux arbres nus, à l'hiver du monde »* La *« nostalgie même de la lumière »* lui *« donne raison »*. Elle lui *« parle d'un autre monde »*, sa *« vraie patrie »*. Il croit qu' *« il n'y a plus de place pour les grillons »* et que *« L'histoire est une terre stérile où la bruyère ne pousse pas »*.

Tout le drame est que l'homme *« ne pouvait, ni ne devait »* se détourner de l'histoire. Mais, au lieu de *« l'asservir »*, il *consent tous les jours à en être un peu plus l'esclave*.

Pendant et après les grands cataclysmes historiques, qui exigent de la plupart des hommes qu'ils renoncent à l'accomplissement individuel, pour uniquement et obscurément vaquer aux besoins du salut physique de l'espèce, le dilemme est toujours le même : être aveuglé dans le rang des malheureux, ou un éventuel salaud si le hasard permettait de s'en écarter. Les âmes bien nées ne se dégagent pas facilement de cette emprise. Plus d'une, ces dernières années, trouva là sa perte.

Camus, et j'imagine que ce fût là, et que c'est encore, son profond écartèlement, ce qui lui interdit tout confort spirituel, ne s'avoue pourtant pas vaincu. Aux meilleurs, à leur angoisse, il rappelle la réponse même de Prométhée :

« Je vous promets la réforme et la réparation, ô mortels, si vous êtes assez habiles, assez vertueux, assez forts pour les opérer de vos mains ».

En bref, il faut rejeter la justice aveugle de l'histoire *« pour lui substituer, autant qu'il se peut, celle que l'esprit conçoit ».*

Aussi bien que le chrétien est déchiré entre le cri pascalien : *« Le Christ sera en agonie jusqu'à la fin du monde »*, et l'affirmation douloureuse : *« le christianisme est à faire »*, Camus est partagé entre la vision d'un Prométhée perpétuellement cloué au rocher et cette affirmation tout aussi douloureuse : *« L'homme est à faire »*. Avec ou sans recours à la transcendance, l'esprit humain, dans sa situation présente, est en face de la même contradiction. A la fin de *« Prométhée aux enfers »*, Camus se sauve par un mouvement de confiance en la Grèce, en la conclusion du mythe. Prométhée est l'espérance humaine : *« il est plus dur que son rocher et plus patient que sa vocation »*. Et ce qui a *« du sens pour nous »*, c'est une *« admirable volonté de ne rien séparer ni exclure »*. Elle *« a toujours réconcilié et réconciliera encore le cœur douloureux des hommes et les printemps du monde »* ?.

Devant ces mots (mais il faudrait citer le texte entier), comment ne pas ressentir une sorte d'émotion sacrée ? N'est-ce pas là le sommet d'une pensée et d'un homme ? Comment ceux-ci vont-ils pouvoir se perpétuer et surtout se dépasser ? Autant d'interrogation qui m'auraient peut-être fait fermer le livre, si je ne m'étais souvenu *« d'un autre monde »* et surtout d'une *« petite pierre, douce comme un asphodèle »*, de son poids de mystère — équilibrant le fardeau d'Atlas — et de ce secret entrevu, capable de rejeter dans de vaines ténèbres contingentes à l'homme, aussi bien la conscience de l'absurdité de son destin que les consolations de son génie.

Car le Minotaure veille. Au pays natal. Peut-être en est-il ainsi pour tous les esprits sensibles, à jamais hantés par l'expérience de leur premier déploiement. L'Algérie *« prive d'abord de questions »*, puis *« endort pour finir dans la vie de tous les jours »*. La *« trop longue splendeur de sa lumière ne donne rien à l'âme... elle n'est qu'une jouissance demesurée »*. En 1947, Camus écrit donc le *« Guide pour des villes sans passé »*. Avec un certain humour. L'homme est affermi par

la guerre et l'écrivain par l'audience qu'il a conquise. Il est possible de presque badiner avec le Monstre, de se déprendre de son rayonnement sournois en le réduisant à son reflet sur des visages et des sites humains. Ce qui fait naître envers ceux-ci une réelle tendresse, et permet de reconnaître le mystérieux bénéfique esthétique que reçoivent les créatures demeurées dans l'irradiation des éléments. Sur les plages algériennes, les femmes sont « *éclatantes* », si « *le soleil leur donne les yeux somnolents des grands animaux* ». Mais, en même temps que Camus proclame sa fidélité à « *sa vraie patrie* », il ajoute qu'il a « *toujours peur d'appuyer sur cette corde intérieure* » dont il connaît « *le chant aveugle et grave* ». Car il sait que s'il se mêle à cette « *foule jacassante* », comme elle, « *il finira par se taire à mesure que vient la nuit* », et que dans cette nuit d'Afrique, il connaîtra un « *exil royal* », une « *exaltation désespérée* », « *les déchirements du oui ou du non, de midi et des minuits, de la révolte et de l'amour* ».

Il sait qu'il ne pourra en ces lieux s'exprimer à lui-même que par une image : celle d'être « *un bûcher devant la mer* » et qu'un immense effort de conscience se consumera dans cette flamme. Je salue cet admirable aveu. C'est en lui que je vois la plus profonde raison d'aimer Camus. Architecte de la vocation humaine, certes. Mais il en est tant ! Que celui-là soit assez grand, assez lucide pour renoncer son œuvre quand il s'agit de sauver le sens du vertige d'exister, voilà qui m'émeut plus que l'admiration pour l'intègre grandeur de ses constructions spirituelles. Car il me pousse vers un silence sacré, où n'importe quel Minotaure se regarde en face.

Mais le Minotaure, pour des raisons qui me semblent encore demeurer obscures à l'esprit humain, appelle indiciblement son contraire. Camus personnifie celui-ci sous le nom d'Hélène — la beauté, la mesure, la Grâce — et « *L'Exil d'Hélène* » fait naturellement suite à l'offrande secrète aux « *bûchers devant la mer* ». Le chemin passe par le « *tragique solaire* » de la Méditerranée et ce que « *la beauté a d'oppressant* ».

Or, « *nous avons exilé la beauté* », au profit de l'action. Du même coup, le sens de la mesure a été perdu. Pourquoi ? Parce que « *nous avons tourné le dos à la nature* ». Hegel, « *vrai rival de Platon* », a même « *osé écrire* » que « *Seule la ville moderne offre à l'esprit le terrain où il peut prendre conscience de lui-même* ». Déjà « *Le christianisme* (avait) commencé de substituer à la contemplation du monde la tragédie de l'âme. Dieu mort, il ne reste que l'histoire et la puissance ». Qu'opposer à « *cette folie des hommes. Jusqu'à ce que l'atome prenne feu lui aussi et que l'histoire s'achève* ».

dans le triomphe de la raison et l'agonie de l'espèce » ? Camus répond : la volonté créatrice de l'Artiste, qui par « une obligation de sa nature connaît ses limites ».

D'aucuns pourraient juger la thérapeutique entachée d'un idéalisme excessif. Et surtout d'un défaut d'efficacité. Certes Camus a soin de préciser que l'artiste ne doit pas se séparer de son temps, n'être pas « solitaire ». Sans doute peut-il accroître pour autant son rayonnement. Mais n'est-ce pas là, malgré son évidente noblesse, une réponse qui ne vaut que pour l'individu, qui ne peut animer qu'un destin personnel ? Seulement, est-il d'autres réponses ? L'affirmation de l'artiste : « la guerre de Troie se livre loin des champs de bataille » n'est-elle pas la seule échappatoire au dilemme (dont Camus ne pose pas d'ailleurs explicitement le premier terme) : Dieu ou la Raison ? A la mystérieuse petite pierre, « douce comme un asphodèle », que le jeune homme avait opposée au Minotaure, l'écrivain, dans sa maturité, substitue le mystérieux pouvoir humain de créer de la beauté. D'un âge à l'autre, il y a là comme une translation de la contradiction « forces telluriques oppressives — pouvoir d'évasion par la sensibilité poétique », à la contradiction « oppressive fatalité historique — vocation salvatrice de l'artiste ». En vérité, nous assistons au même drame ; celui de l'impossibilité essentielle à l'homme d'être en accord avec sa condition, que le débat se situe sur le plan de l'instinct ou sur celui de la spéculation de l'esprit. Et l'un des attraits passionnants de « l'Été » est de nous montrer la sublimation progressive de ce débat.

Il n'est donc pas étonnant que le texte suivant soit intitulé « L'Enigme » et qu'enfin le terme fameux « absurdité » figure dans ses premières lignes. Ici, Camus se défend. Si la vérité a toujours eu pour lui « une clarté blanche et noire », il refuse d'être enfermé, avec son œuvre, dans des qualifications sans nuances où les mots « absurdité » et « désespoir » sont employés par trop légèrement. Le fait même de vivre, d'écrire, souligne-t-il, nie la seule reconnaissance de l'absurdité du monde, et le « vrai désespoir » (étant) « agonie, tombeau ou abîme »... « Une littérature désespérée est une contradiction dans les termes ». En fait « chaque artiste, sans doute, est à la recherche de sa vérité », et chacune de ses œuvres « l'en rapproche ou, du moins, gravite encore plus près de ce centre, soleil enfoui, où tout doit venir brûler un jour » ? Et Camus ajoute, avec une belle liberté à l'égard des « journalistes pressés » : Mais dans sa recherche obstinée, seuls peuvent aider l'artiste ceux qui l'aiment, et ceux-là aussi, qui aimant ou créant eux-mêmes, trouvent dans leur passion la mesure de toute passion, et savent alors juger ». Après tout, il fallait bien que cette vérité-là fût un jour rendue publique...

Mais, pour cette contre-attaque était-il nécessaire que Camus employât aussi les armes de l'ironie et de la polémique ?

Ne fallait-il pas demeurer dans le ton admirablement solitaire des premières et des dernières lignes ? Et méditer seulement devant « l'Enigme », en méprisant les aboyeurs et les empailleurs ? A qui choisit la création artistique comme fin préférable, ne peut-on conseiller d'être uniquement attentif à une œuvre sur laquelle il sera, en définitive, uniquement apprécié ? Camus en juge autrement. Les controverses qui ont suivi l'« Homme révolté », le montrent aussi. L'Amitié comprend, mais s'alarme de ces « engagements » qui n'ont pas d'issue parce qu'ils ne peuvent pas en avoir.

Si je n'ai pas encore évoqué la beauté formelle de la plupart des pages de « L'Été », c'est que je me réservais de le faire à propos du « Retour à Tipasa ». Ce texte est de la veine des « Noces », à ceci près que la tentation esthétique y est dominée. Le pays natal est là totalement inspirant. Il exalte l'âme au-dessus des mouvements de l'esprit et donne la pleine possession de ses pouvoirs à l'artiste. Toute patrie dispense à l'homme une fraîcheur profonde. « *Dans cette lumière et ce silence, des années de fureur et de nuit fondaient lentement... Je rassasiais les deux soifs qu'on ne peut tromper longtemps sans que l'être se dessèche, je veux dire aimer et admirer. J'apprenais qu'il y avait en moi un été invincible... Le secret que je cherche est enfoui dans une vallée d'oliviers sous l'herbe et les violettes froides...* »

Nous voici revenus au secret cherché, à l'interrogation de « *la petite pierre, douce comme un asphodèle* ». Ni les sens, ni l'art, ni l'action, ni la Grèce, ni le combat intellectuel n'ont vraiment répondu. Se rejeter dans le jeu des hommes, oublié, être « *actif et sourd* », certes Camus se le jure par fidélité à une « *famille qui croit régner* », mais il ne se cache pas qu'il a pour perspective de « *mourir d'épuisement et d'ignorance* », pour ultime espoir d'aller s'étendre « *sous la même lumière et apprendre une dernière fois ce (qu'il sait).* »

Devant tant d'importants (qu'ils écrivent ou qu'ils agissent et qu'ils aient plus ou moins la conviction d'intervenir dans notre destin spirituel et matériel) je ne peux me retenir d'admirer la simplicité de cet homme, lorsqu'il déclare qu'il n'a rien découvert de plus significatif dans l'existence que le mystère naturel de sa vallée algérienne. Pour tout esprit sincère avec lui-même, la vie humaine n'est-elle pas qu'un théâtre où l'on peut seulement choisir des rôles préférables, sans que la pièce soit expliquée et qu'on en devine même le commencement et la fin ? Ne s'agit-il pas que d'en faire progresser l'action en pariant que celle-ci n'est pas nécessairement absurde, et que l'intuition du Bien peut nous souffler des répliques ? On peut aussi croire qu'il faut aider les autres à jouer, que

cela est un devoir, et qu'il ne faut pas briser ou dénaturer les décors, d'autant plus qu'ici la scène survit toujours aux acteurs. Le « ton », enfin, étant donné par des appartenances naturelles issues d'une époque et d'une patrie...

L'acceptation de tout cela pourrait constituer une sagesse aux dimensions de la terre et de la fugacité humaine. Mais faudrait-il encore que l'homme ne fût qu'instinct, raison et conscience morale, qu'il ne fût pas doué de cette « âme », de ce résidu de toutes les calcinations, qui n'a de parenté apparente qu'avec une transcendance... D'ailleurs, en se plaçant dans une perspective rationaliste, la « fission » de l'esprit humain et son éclatement jusqu'aux notions d'infini et de divinité ne sont-ils pas des phénomènes autrement étonnants que la fission de l'atome ? Mais faudrait-il encore que l'homme ne se sentit pas le besoin de nier et même de renier toutes les constructions mentales qui l'ont aidé à vivre, qu'il n'éprouvât pas un bonheur vertigineux et absolument insolite à se sentir uniquement exister tout en sachant qu'il court à sa perte. L'âme est devant cette contradiction.

J'interprète « La mer au plus près », sorte de long poème en prose qui termine « L'Été », comme un essai de traduire ce « bonheur royal », dernier aboutissement de la réflexion, ultime pointe du grand voyage intérieur d'un homme dans sa maturité, sommet sans doute de la vie et d'où se découvrent les plus grands horizons.

La longue image utilisée est là celle de la mer et d'un voyage sans fin. « *Grande mer, toujours labourée, ma religion avec la nuit ! Elle nous lave et nous rassasie dans ses sillons stériles, elle nous libère et nous tient debout...* ».

... « *L'espace et le silence pèsent d'un seul poids sur le cœur. Un brusque amour, une grande œuvre, un acte décisif, une pensée qui transfigure, à certains moments donnent la même intolérable anxiété, doublés d'un attrait irrésistible.*

« *Délicieuse angoisse d'être, proximité exquise d'un danger dont nous ne connaissons pas le nom, vivre, alors est-ce courir à sa perte ? A nouveau, sans répit, courons à notre perte.*

« *J'ai toujours eu l'impression de vivre en haute mer, menacé, au cœur d'un bonheur royal.* »

Ainsi se termine ce témoignage d'un homme sur lui-même. Sans autre conclusion. Et je crois avec lui qu'il n'y en a pas d'autre. N'en déplaise aux « marchands de sommeil » et encore plus aux marchands de vérités.

RENÉ MÉNARD.

LES ARTSLA CIVILISATION
ET L'ART DE LA SARDAIGNE

A chaque siècle de l'histoire, il y eut toujours, à côté des créateurs eux-mêmes, des hommes qui s'employèrent à favoriser, à organiser et à orienter l'art d'une époque, depuis les mécènes de l'Antiquité et de la Renaissance jusqu'aux amateurs - amis des Impressionnistes et à certains marchands de tableaux d'avant la guerre de 1914. Vingt, trente ans, quelquefois cent ans après, on s'aperçoit qu'ils ont mené non seulement l'expression artistique de leur temps, mais encore le goût de leurs contemporains, et qu'ils ont, eux seuls peut-être consciemment, arbitré les formes plastiques de ce temps et leur potentiel émotionnel. Ces hommes savent découvrir à une époque son style esthétique, l'y maintenir et le rendre évident aux artistes eux-mêmes. Christian Zervos est de ceux-là. Il est depuis plus de trente ans un de nos animateurs les plus valables, un de ceux qui ont vu et senti le plus juste, et qui ont su péremptoirement *montrer* aux autres. On lui doit cette magnifique revue de pointe de l'intelligence, « Cahiers d'Art », qui n'a pas fait qu'imposer sous la lumière de l'évidence la meilleure peinture moderne, mais qui a créé une *ambiance esthétique* en présentant ou en révélant au public certains arts qui nous sont très proches *par le dedans*. Ainsi s'est constitué le véritable répertoire spirituel de notre époque, de l'art à l'histoire, du mythe à l'homme. Et Christian Zervos peut judicieusement écrire : « En accordant une place importante aux mythes des peuples très anciens, comme celui de la Mésopotamie, ou des peuples de l'Afrique, de l'Océanie, de l'Amérique du Sud-Ouest, de la Laponie, la revue « Cahiers d'Art » a, depuis vingt-huit ans, apporté son concours à cette tentative de reprendre contact avec le savoir primordial qui ne fut que trop longtemps discrédité ».

Voilà la question : établir un *contact* entre l'art et le goût contemporains et le passé plus ou moins lointain. On a trop souvent insisté sur leur rupture, surtout aux moments où notre art moderne était encore combatif, voire même agressif. Car il avait besoin de liberté pour s'épanouir comme pour s'imposer, et avait tendance à se vouloir « *self-made* » pour mieux être fort, brutal et sans compromis. Christian Zervos, pour aimer passionnément la peinture et l'art modernes, n'en pensait pas moins à ses seuls vrais titres de noblesse, ceux de la tradition. Ses recherches portaient aussi bien sur la plastique que sur la sensibilité de notre époque. Il savait que, pour un art qui avait apparemment tant répudié, il fallait sans doute remonter très loin, jusqu'aux sources, jusqu'à ce *savoir primordial* qui est imperdable. Chacune de ses quêtes se traduisait par un ouvrage ou par la publication d'une série d'articles dans sa revue. Au delà de notre Renaissance, ce sont : « Paysages Français du xv^e siècle » (1927) et « L'Art de la Catalogne » (1937). Au delà de notre civilisation, ce sont les numéros des « Cahiers d'Art » sur l'art de l'Afrique Noire et sur l'art Océanien. Au delà de l'Antique classique, ce sont : « L'Art en Grèce » (1934) et « L'Art de la Mésopotamie » (1937). Livres dont il ne faut pas seulement reconnaître l'exceptionnelle qualité, mais dont il faut dire qu'ils étaient en avance de beaucoup sur la moyenne de l'édition d'alors.

A une époque où les ouvrages consacrés à l'art en étaient à l'héliogravure bistre, où l'on publiait des photographies retouchées et où les plus grandes œuvres étaient mal reproduites, en petit format, Christian Zervos sortait des livres où déjà la photographie était belle et plastique comme une matière, où les détails et les reproductions d'objets agrandis étaient courants, où les images pleine page prenaient une valeur nouvelle. Chacun de ces livres affirmait comme une démonstration, engageait presque un combat dont il sortait toujours vainqueur. On se souvient encore que « L'Art en Grèce » mit un temps à la mode, chez les éditeurs et même dans les musées, l'art archaïque grec. (1) Mais on oublie quelquefois que ce sont des éditeurs comme Christian Zervos qui ont préparé la qualité actuelle des ouvrages sur l'art.

Ainsi nous touchions ce *point de gravité* de notre art moderne par rapport au passé. Nous nous rendions compte commodément, grâce à ces ouvrages et à ces images, qu'il n'avait fait que sauter des échelons plus ou moins proches pour atteindre la plus haute tradition de l'archaïsme et du

(1) Signalons qu'un mois après la parution de l'actuel ouvrage de Christian Zervos, la Bibliothèque Nationale vient d'ouvrir une exposition de « Bronzes antiques de Sardaigne ».

primitivisme. (2) Devant les œuvres de Picasso, de Zadkine, de Chirico, de Miro, de Carra, de Brauner, de Giacometti, nous pouvions nous référer à la peinture antique et étrusque, aux masques eskimos, aux « kouroï » grecs du VI^e siècle, aux peintures des Indiens américains ou aux poupées Hopi, aux œuvres des noirs de l'Afrique et de l'Océanie, à celles des peuples d'Egypte et de Mésopotamie, aux bronzes des steppes ou des plus anciennes époques d'Orient et d'Occident comme aux œuvres carolingiennes d'orfèvrerie.

Ces *titres de noblesse* sont aujourd'hui acquis à notre art contemporain.. Mais Christian Zervos n'entend pas en rester là, et le voilà maintenant qui s'avance sur des terres inconnues : c'est toute une civilisation qu'il nous révèle, et l'on pourrait dire depuis son existence même. Qui connaissait en effet la Civilisation Sarde ? Quelques rares savants, des spécialistes plus ou moins locaux ; pourtant on n'avait jamais rassemblé ces travaux isolés et le peu de connaissance que l'on pouvait avoir de ce peuple. Parfois nous rencontrions, dans les musées, des figurines en bronze, d'une grande force plastique, mais l'étiquette « Sardaigne » demeurait une énigme, ne constituait qu'un signe permettant tout au plus de nommer un style. Nous n'avions aucune idée de la civilisation qui cependant nous laissait de tels témoignages plastiques. Pour aussi incroyable que cela puisse paraître, on peut donc encore, au milieu du XX^e siècle, faire une découverte de cette importance — une civilisation ! — dans la plus vieille mer du monde et non loin du pays le plus fouillé de la terre.

Certes Christian Zervos a dû, pendant des années, parcourir en tous sens l'île, visiter musées et collections privés, lire toute la littérature antique sur la Sardaigne, et les travaux archéologiques qui depuis cent ans avaient tenté d'en dévoiler le mystère. Le résultat est à la hauteur de cette ferveur : un in-folio remarquablement présenté, avec plus de 450 photographies, constituant l'étude la plus complète depuis la géographie, la faune et la flore, jusqu'à l'architecture et la vie religieuse, et donnant le panorama passionnant d'un peuple et de sa culture.

Pays méditerranéen, terre extrêmement ancienne, âpre et montueuse, écrasée de soleil dans le désordre de ses montagnes et de ses vallées, île disputée entre le continent européen et le continent africain dont les vents rendent insalubre le climat de certaines régions, la maison de Savoie, pourtant souveraine des Etats Sardes, n'en connut jamais la

(2) Cette sorte de *retour aux sources* se manifeste aujourd'hui ailleurs que dans les arts plastiques, dans la musique ou dans la littérature.

topographie exacte. Son peuple, nerveux et musclé, grave et fruste, était enfermé dans son isolement, résolument tourné vers cette terre ingrate mais noble, sans aucune attirance maritime. Il avait autrefois farouchement résisté à la conquête romaine, au point que les envahisseurs durent employer des troupes de choc, aidées de chiens dressés à la chasse à l'homme. L'année 176 avant J.-C., qui vit le triomphe romain sur ceux qui avaient préféré la mort à la tutelle, vit aussi la disparition d'une civilisation dont l'archéologue Antonio Taramelli rechercha les vestiges, dans une série de campagnes de fouilles depuis 1904.

Ce pays nous intéresse, nous autres latins et gens de la Méditerranée, parce que nous le sentons à travers notre propre terre. Je l'imagine, dans son austérité et sa sécheresse, semblable à certaines régions des confins bas-alpins de la Provence, ou du Languedoc, ou de notre Corse. A travers ses collines et ses garrigues, à travers ses landes où poussent les cistes et les genêts, les pas de l'homme butent sans cesse sur les pierres arides. Partout dans le paysage des éminences rocheuses arrêtent le regard, et partout les broussailles entre les chênes verts cachent des cailloux. Ailleurs la vie sociale et religieuse peut s'organiser autour de la végétation, de la fertilité et de ses mystères, mais ici la pierre impose sa présence et sa stérilité, son côté net et rude, sa nécessité. Au premier chef la Civilisation sarde est la *civilisation de la pierre sèche*. (3)

Elle se caractérise, en effet par des constructions très particulières, tours en formes de cônes tronqués dont la structure est constituée par des blocs de pierre posés à sec, sans mortier, et tenant ensemble par leur seul équilibre. Notre Provence aussi est pleine d'anciens murs en pierres sèches, destinés le plus souvent à soutenir les terrasses de cultures, les « bancaous ». Maintes fois nous avons admiré la technique obscure de nos paysans d'autrefois, cet agencement basé sur le poids et sur le contraste de forme des pierres, qui permet miraculeusement à ces murs de rester encore en partie debouts, vaincus finalement par les racines et les arbustes. Nous avons en vain essayé de les réparer, remontant le mur de quelques pans pour le voir s'écrouler de nouveau, incapables de retrouver la « main » si sûre de ceux qui les ont élevés. Mais lorsque ces murs ont des épaisseurs de plusieurs mètres, lorsqu'ils constituent des forteresses comme en Sardaigne, alors on se rend compte qu'ils sont pratiquement aussi indestructibles que les constructions crétoises ou romaines.

(3) Comme toutes les civilisations néolithiques. Il y a à Malte comme aux îles Baléares, des constructions en pierre sèche. Il y en a même en Irlande (notamment des dômes construits par assises de pierres dépassantes). Nous attendons le livre qui nous permettra d'avoir une *vue d'ensemble de l'architecture néolithique*.

Six à huit mille *nouraghes* — c'est le nom des tours sardes — sur toute la surface de l'île. Elles sont le témoignage de l'importance de cette civilisation qui se poursuivait du deuxième millénaire au v^e siècle avant J.-C., et dont l'épanouissement se situe de la fin du ix^e à la moitié du vi^e siècle. Elle est également l'élément de base, caractéristique, d'une architecture pleine de noblesse et de force. A partir de ces tours, le bâtisseur sarde a élevé des citadelles, des fortifications, des enceintes en pierre sans mortier, utilisant le seul procédé de construction que suggérerait la constitution de son sol, et selon les recettes techniques qu'il tenait, immuables, de ses ancêtres. Les photographies d'Hugo P. Herdeg, d'une attachante vérité plastique, nous révèlent des « systèmes nouragiques » complexes, avec escaliers pris dans la largeur des murailles et dômes formés par le seul dépassement de chaque assise de pierres. Stupéfiante habileté de ces artisans, auxquels rien ne paraît impossible, et capables d'édifier pour l'éternité en posant seulement des pierres les unes sur les autres. Encore remarquera-t-on — signe de leur virtuosité — la diversité des appareils employés : ici les blocs sont disposés en assises horizontales et obliques, mais là ils sont empilés comme au hasard ; parfois ils sont taillés au marteau, mais ailleurs les pierres sont brutes, de dimensions tout à fait différentes, ou sans aucun souci de stratification. Dans tous les cas la perfection du résultat atteste de la sûreté d'une tradition qui remonte à l'énéolithique. Car cette architecture utilise deux formes extrêmement anciennes : la cabane, avec ses deux caractères complémentaires de circularité et de centralisation, et le labyrinthe, système de défense basé sur le cercle et sur le couloir. On trouvera vite les ressemblances de cette architecture avec celle de Mycènes : constructions de voûtes en encorbellement, galeries, allèges surmontant le linteau des portes, ou encadrement de gros blocs. Mais on découvrira aussi, et avec étonnement, quelques ressemblances avec l'architecture du Mexique Précolombien : prédilection pour des ouvertures triangulaires ou couloirs dont les pierres rapprochées forment un arc aigu, et même je ne sais quoi de solennel dans l'utilisation de l'escalier (ces puits rituels où l'on descendait de grandes marches jusqu'à la fraîcheur de l'eau...). Pourtant tout en Sardaigne reste à l'échelle de l'homme, avec une gravité, une austérité et une noblesse très particulières, une sorte de grandeur triste et pauvre qui est émouvante.

Connaîtra-t-on un jour l'origine de ces Paléosardes ? Connaîtra-t-on un jour leur langue et leur religion ? Le livre de Christian Zervos nous révèle du moins les hauts lieux de leur culte : fontaines et puits consacrés à l'eau (centre cosmique de fécondité, comme la lune, et force de régénération) temples et sanctuaires elliptiques, aires dallées où, le long des murs, étaient aménagées des banquettes pour

déposer les statuettes et les vases sacrés. De ces statuettes de bronze l'ouvrage donne de très belles reproductions agrandies. La plupart, provenant des musées sardes, étaient inconnues de nous.. Ces œuvres nouragiques, imprégnées de religiosité, portent un style à un état si aigu, sont à une échelle à la fois si illimitée et si particulière, et atteignent à une telle sobriété plastique qu'elles sont inoubliables, et désormais nécessaires pour figurer, avec d'autres sculptures archaïques, la plus haute expression de l'art à ses sources.

Christian Zervos a raison lorsqu'il affirme que notre époque cherche, par delà des émotions esthétiques ou des révélations archéologiques, des « *teneurs spirituelles primordiales* ». En publiant la « Civilisation de la Sardaigne » il sait bien qu'il va plus loin que le document ou que la beauté plastique. Par delà les images, il s'adresse à « l'homme actuel, moralement ébranlé et sans rêve » pour tenter de le remettre en selle, et réhabiliter avec lui « la sagesse primitive depuis fort longtemps refoulée par notre manière de vivre exclusivement en surface, réhabilitation qui sommeille à l'état de trésor inconnu dans notre patrimoine spirituel ».

PIERRE GUERRE.

La Civilisation de la Sardaigne, de l'énéolithique à la fin de la période nouragique, texte de Christian Zervos, 380 pages, 463 reproductions, cartonné. Prix : 8.000 frs (Éditions Cahiers d'Art).

SUR RENÉ GUÉNON

Au cours de notre passage au Caire, nous avons pu nous rendre à la demeure de René Guénon, où sa veuve nous a très aimablement reçus.

Cette retraite, que l'on a dit bien gardée des indiscrets du vivant de l'écrivain, n'est pas dans une lointaine banlieue, elle est à dix minutes de voiture du centre du Caire. Mais René Guénon, dont l'adresse n'était connue de la plupart de ses amis que par l'indication d'une poste restante, y recevait très peu de monde. Fuyant toute vanité, il s'enfonçait de plus en plus dans un sévère incognito, son nom demeurait célèbre dans le monde intellectuel, mais pour ses correligionnaires et ses proches, il n'était plus que le cheikh Abdel Wahid Yahia, un musulman traditionnel, comme beaucoup d'autres, sous le fez et la djellaba.

Sa maison s'élève au coin d'une rue tranquille. Elle a l'apparence d'un cottage sans coquetterie ni pauvreté. On y accède après une grille en bois, par un escalier latéral qui rejoint la porte sous auvent. La présence d'enfants jeunes — ses deux derniers surtout, garçonnets très vivants — se signale par le bruit des jeux et quelques meurtrissures aux murs. Mais, passé l'antichambre, on y est saisi par cet air de respect qu'ont les pièces où un souvenir s'immobilise. Le bureau de Guénon est tel qu'il le laissa quand sa main dut s'arrêter d'écrire. Tout y est classé; les dossiers s'alignent ficelés sur les rayons, les brochures et les livres ont cet air d'obéissance après inventaire. Tous ces soins ont été pris par la Société des Amis de René Guénon, dont les membres actifs sont, on le devine, en nombre réduit, mais veillent jalousement sur l'œuvre et la mémoire du penseur disparu. Leur Président en est le poète Jean Moscatelli, qui nous conduisit dans cette demeure, pèlerinage auquel sa ferveur se prête volontiers.

Une impression curieuse, une sorte d'étrangeté vous saisit à mesure que la visite se prolonge. On pense que l'homme qui a fini là ses jours, en tête-à-tête avec la pensée pure, s'était coupé de ses origines et ne sentait plus comme l'un de nous. Et cependant une flamme veillait sur son esprit, dont il reste un reslet dans la durée: celle de la langue natale devant laquelle son dépouillement s'est arrêté. C'est qu'il est malaisé de renoncer au vocabulaire, aux lois grâce auxquels la pensée s'est formée dès le plus jeune âge; à appris à se connaître, s'est réfléchi dans celle d'autrui.

René Guénon était devenu un parfait musulman; avec sa loyauté de conscience qui ne permet aucun doute sur son irrévocable

attachement à l'Islam, il avait brûlé le vieil homme, sauf ce qui le plus longtemps résiste au feu : la langue que forge un peuple au cours des siècles.

J. B.

La mort de Guénon a délié les langues ; et la liste est déjà longue des articles critiques concernant cet homme redouté. On s'aperçoit aujourd'hui de l'étendue de son influence. Mais, presque toujours, son œuvre est examinée d'une façon rapide et partielle. On se contente généralement de relever les points de divergence par où Guénon s'écarte de la tradition chrétienne. On lui reproche de laisser de côté la grâce et l'amour — ce qui est assez juste — et aussi de méconnaître l'originalité du christianisme et d'ignorer, par exemple, la valeur du temps et de l'acte historique. Mais Guénon, fils d'un architecte, homme de construction et de théorie n'était pas un maître spirituel, encore moins un portraitiste des religions. Il ne faut pas lui demander plus ou autre chose que ce qu'il pouvait donner. La jeune et vivante revue *France-Asie* (1), éditée à Saïgon, a cherché à élargir le débat, en groupant une vingtaine de témoignages, parmi lesquels se retrouve la « réaction » d'André Gide (« Guénon est irréfutable, mais les jeux sont faits, je suis trop vieux »), décrite par lui-même et par Henri Bosco. Les textes réunis font, pour la plupart, ressortir l'importance que Guénon a eue, soit pour son temps, soit pour les signataires (citons entre autres F. Schuon, Raymond Schwab, Em. Dermenghem, A. Rolland de Renévill, G. Toussaint), sans que l'intérêt qui lui est ainsi porté exclue des réserves ou des critiques, même sérieuses (R. Daumal et surtout R. Amadou et A. Allard L'Olivier). Un peu à part, R. Bezault rejette en bloc toute l'œuvre guénonienne, entachée à son avis d'un intellectualisme malsain. On n'attend pas d'un pareil recueil qu'il renouvelle les nombreux problèmes soulevés par l'œuvre de Guénon ; mais il montre bien la nature de l'action qu'elle a exercée, les réactions qu'elle a provoquées et, grâce à la variété et à l'opposition même de ses vues, il constitue une excellente introduction à une étude plus méthodique.

C'est cette étude que Paul Sérant nous offre (2). Lui-même se range parmi les chrétiens qui restent sur leurs gardes et sa position est assez proche de celle de Robert Amadou et d'André Allard L'Olivier. Son livre, qui est clair, documenté, exact dans le détail, reste cependant un peu à la surface et nous présente un Guénon assez diminué. Disons un mot de chacune de ses trois parties.

Fondée sur la biographie de Guénon établie par Paul Chacornac, celle de Paul Sérant est excellente comme elle. Tout au plus pourrait-on souhaiter que les périodes, si tranchées, de la vie de Guénon fussent mieux marquées et précisées. Nous pensons surtout à la période centrale, la plus féconde, celle qui fut en gros le temps de son premier mariage (1912-1928) : quels furent alors, par exemple, ses rapports exacts avec le catholicisme ?

(1) N° 80, de janvier 1953.

(2) RENÉ GUÉNON (*La Colombe*, 1953).

Les détails à relever sont très peu nombreux. Il n'est aucunement établi que Guénon ait, en 1912, rencontré le sheikh Abder Rahman Elish el-Kébir et qu'il ait été reçu par lui dans un ordre islamique (l'affirmation qui en avait été faite a été retirée). Il est à noter d'ailleurs qu'en Europe, aussi longtemps qu'il y est resté, Guénon ne vivait pas en musulman. En revanche, M. Sérant a deviné, ou peut s'en faut (p. 180), que le hasard — c'est-à-dire des circonstances très extérieures — a joué un rôle déterminant dans le départ de Guénon pour l'Égypte en 1930. Celui-ci, s'il l'eût pu, eût sans doute préféré partir pour l'Inde.

La question de ses maîtres orientaux, qui est une noix dure pour le biographe, se trouve embrouillée par l'ambiguïté du mot *oriental*. Guénon, qui était né à Blois de parents français, revendiquait pour lui-même ce qualificatif : c'était pour lui le rattachement traditionnel, non le facteur local, national ou racial, qui comptait. On peut donc se demander s'il ne regardait pas aussi comme « orientaux » des initiés de l'orient tels qu'Abdul Hâqq (Léon Champrenaud), Matgioï (Albert de Pouvoirville) et Abdul-Hâdî (le russo-finlandais Ivan Gustave Aguilî ou Aquilî). « Il est au moins probable, écrit Paul Sérant, que l'influence de Léon Champrenaud et d'Albert de Pouvoirville a joué un rôle décisif dans l'évolution intellectuelle de Guénon ». Nous le pensons aussi, en ajoutant à ces deux noms celui d'Abdul-Hâdî. L'œuvre de Guénon, dans ses traits essentiels, serait donc née des conversations qui eurent lieu entre ces quatre hommes et où Guénon, bien entendu, apportait lui-même son acquis personnel. Dans *La Gnose*, Guénon appelle Matgioï « notre maître » ; Matgioï a été au moins l'un de ses maîtres et il est le seul dont l'influence soit apparente dans ses écrits. Il est certain, d'un autre côté, que Guénon a connu des orientaux d'origine ; mais leur part dans leur œuvre est bien difficilement décelable. Peut-être est-ce à eux surtout qu'il devait l'idée d'une civilisation tout entière traditionnelle, ou l'atmosphère de conviction dans laquelle se mouvait sa pensée, ou le sentiment, si fort chez lui, que la vérité était illimitée.

Comme M. Sérant, nous avons supposé que Simone Weil avait ignoré les écrits de Guénon ; mais ses *Cahiers*, aujourd'hui publiés, montrent au contraire qu'elle les a connus. L'influence qu'ils ont eue sur elle paraît avoir été forte : qu'on se rappelle l'attrance vers l'Inde qui lui fit apprendre le sanscrit, son intérêt si vif pour le symbolisme et le folklore, ou encore la façon dont elle a interprété Platon et le pythagorisme.

Le grand exposé de la doctrine guénonienne, qui remplit les deux-tiers du volume de Paul Sérant, n'appelle qu'une réserve : la critique du monde moderne y occupe la première place, ce qui est une faute de perspective. L'œuvre de Guénon se présente avant tout comme une exposition de la « doctrine traditionnelle », elle-même centrée sur une doctrine métaphysique. La critique du monde moderne y est secondaire et n'a de sens que par référence à un monde traditionnellement organisé. Au contraire, chez Paul Sérant, tout ce qui ne concerne pas cette critique souffre d'un manque de contact et de sympathie entre l'auteur et l'interprète. La vision métaphysique de Guénon se dégage mal d'un résumé sans doute fidèle et consciencieux, mais littéral et dispersé, et l'idée, à laquelle Guénon tenait tant, de l'accord profond des traditions, est laissée dans l'ombre. Il nous semble qu'il eût été préférable de sacrifier

un peu du détail et de faire mieux ressortir l'essentiel, ce qui n'eût en rien préjugé d'un examen critique ultérieur.

Les mêmes remarques peuvent être faites au sujet de la longue appréciation qui, sous le titre « Le drame d'une certitude », termine le livre. Comme les précédentes, cette partie témoigne de beaucoup d'activité et de bon sens. M. Sérant a bien aperçu que Guénon n'était, ni un sophiste, ni un détenteur de la vérité intégrale; il a bien senti, et sa force, et certaines de ses étroitesse : doctrinarisme, orient vu d'un peu loin, en partie idéal, solutions plus logiques qu'adaptées et efficientes. Mais, ne l'acceptant que comme l'adversaire d'un monde sans « principes » et sans frein, il ne rend aucunement justice à la partie positive de son œuvre. Aucun des deux thèmes fondamentaux de Guénon — métaphysique et tradition — n'est abordé de front. L'originalité du message disparaît derrière le discours abondant et intéressant, souvent juste, parfois spécieux, jamais « essentiel », du critique. Le seul argument énoncé contre la « doctrine », c'est qu'elle place le Non-Etre et la Possibilité au-dessus de l'Etre, ce qui conduit à un « idéalisme du divin » (la Possibilité étant seulement idéale, alors que l'Etre, comme son nom l'indique, est réel). Mais l'argument ne vaut que dans la perspective de M. Sérant, qui est celle de l'Ecole, non dans celle de Guénon : les sens donnés aux mots de part et d'autre sont différents. Finalement le « drame de la certitude » guénonienne, c'est pour M. Sérant que Guénon ne fût pas chrétien, ou qu'il ne le fût pas resté. C'est là une façon de voir bien naturelle et compréhensible. Mais enfin, c'est tout de même comme étant d'inspiration orientale que les livres de Guénon ont intéressé et qu'ils ont attiré l'attention. N'en laisser subsister que ce qui n'est pas spécifiquement oriental, c'est se rendre assez difficile d'en marquer le vrai sens et d'expliquer pourquoi une œuvre de ce genre n'avait pas été écrite plus tôt. L'angle trop étroit sous lequel M. Sérant voit et juge Guénon nuit ainsi à un travail qu'on aurait aimé plus dégagé de préoccupations et qui, tel qu'il est, vaut surtout comme le moyen d'une information extérieure, mais assez complète.

ANDRÉ PRÉAU.

LA POESIE

POEMES D'HADEWIJCH D'ANVERS, introduction et notes par J.B.P. (*Editions du Seuil*).

Nous devons gratitude à l'anonyme moine J.B.P. pour la révélation qu'il nous apporte d'un chef-d'œuvre authentique du XIII^e siècle, les poésies d'Hadewijch, béguine d'Anvers, l'un des plus anciens écrivains mystiques du Moyen Age.

Il y eut, à la fin du XII^e et au début du XIII^e siècle, en Pays-Bas, un véritable mouvement extatique de femmes pieuses, vivant hors des cloîtres mais dans leur ombre sereine, qui sans prononcer de vœux constituaient des sortes de communautés religieuses. Hadewijch, béguine d'Anvers, composa vers 1250 ces « Poèmes Spirituels » tandis qu'une autre béguine, à la personnalité presque inconnue, appelée Hadewijch II, écrivit à une date plus récente les « Nouveaux Poèmes » que traduit également J.B.P. Les premiers sont certainement antérieurs à Maître Eckhart, tandis que les seconds en sont peut-être contemporains. Les uns et les autres sont parmi les tout premiers monuments de la poésie lyrique en langue flamande. Leur sujet ? l'Amour, celui de la mystique nuptiale, qui ne connaît ni limites ni raison, qui touche paradoxalement, et merveilleusement, à la fois au plus charnel et au plus spirituel. Un Amour résolument abandonné :

*S'anéantir dans l'Amour
est ce que je sais de plus haut.*

dit Hadewijch I, qui garde encore, dans ses Poèmes, non seulement une empreinte spirituelle, mais encore certains cadres, comme le renouveau du printemps, et aussi certains poncifs de la poésie courtoise.

*Cette heure vers laquelle je languis
Me garde le prix de mon amour.*

Lorsqu'on commence la lecture des « Nouveaux Poèmes » de la mystérieuse Hadewijch II, c'est soudain un autre ton, une autre force, un déploiement et comme une violence contenue, un mélange de feu et de neige :

*L'intelligence aux calmes désirs
vouée à la perte totale dans la totalité de l'immense :
et là, chose simple lui est révélée,
qui ne peut l'être : le Rien pur et nu.
C'est en cette nudité que se tiennent les forts
à la fois riches de leur intuition et défaillants dans l'insaisissable.*

Dans cette espèce de tourbillon de l'Amour où la créature est enlevée, dans cet ineffable dont les mots sont tantôt ceux de Saint Jean de la Croix et tantôt ceux de la Religieuse Portugaise, Hadewijch II atteint les sommets du dénuement et de l'exaltation.

Donnez amour pour amour et vous ne serez point jugée.

Elle chante ce doute constructif des mystiques, cet abandon et cette soumission de l'Amour.

*Il nous enrichit et nous réduit à la misère,
 nous exalte et nous précipite.
 Notre savoir doit s'élever dans le doute
 Et monter dans l'incertitude,
 Pour que vérité soit notre demeure.*

Le soliloque d'amour d'Hadewijch II est un des sommets de la mystique, mais il est aussi un chef-d'œuvre de la poésie, le long cri d'une âme démunie de tout, anéantie de bonheur :

*Nous avons cru jadis posséder quelque chose,
 Mais c'est du tout au rien que nous chasse l'amour.*

PIERRE GUERRE.

POESIES, par FEDERICO GARCIA LORCA. Traduction de A. BELAMICH et P. DARMANGEAT (*Œuvres Complètes*, tome I, Gallimard).

On a beaucoup traduit Lorca en France, mais toutes les traductions en sont dispersées, pas mal dans des volumes plus ou moins faciles à trouver, beaucoup dans des revues ; de telle sorte que la partie de notre bibliothèque consacrée au poète espagnol est bizarrement formée de livres, de plaquettes et de brochures de tous formats et de toutes épaisseurs. De ce premier chef, l'édition des *Œuvres Complètes* qu'entreprend la Librairie Gallimard comble une lacune certaine (six volumes, dont deux volumes parus), mais elle va également nous permettre de lire et d'apprécier dans son intégralité, l'œuvre de Lorca. Le premier volume des *Poésies* est à ce titre précieux car, s'il renferme le « Poème du Cante Tondo », qui nous est bien connu, notamment par la traduction de P. Darmangeat, reprise dans ce volume, il contient aussi les poèmes antérieurs et contemporains, c'est-à-dire la création poétique de Lorca entre sa dix-neuvième et sa vingt-sixième année. On s'aperçoit que Lorca n'a pas tardé à trouver sa formule, et même l'allure extérieure de sa poésie, la chanson, avec ce que le genre a de séduisant mais aussi quelquefois de petit. Car les thèmes et les tics littéraires du poète, de 1918 à 1922, reparaitront dans ses œuvres postérieures, mais quel charme, quel parfum, quelle surprenante langue poétique, quel génie alanguï et suave ! Incomparable Lorca...

P. G.

CHANSONS DES JEUNES FILLES ARABES, par MOSTEFA LACHERAF (*Collection Poésie 53, éditions Pierre Seghers*).

La vie populaire engendre toujours une poésie qui lui est propre, à la ville et dans les campagnes, chez les peuples les plus divers. Quand il s'agit de pays étrangers à la culture européenne, recueillir cet héritage est l'œuvre des savants spécialistes, ethnographes et linguistes. Leur empire est le folklore, il est rarement la littérature.

Or, les littératures orales, malgré la contradiction des termes et des apparences, n'en sont pas moins des littératures. Pour nous en persuader, il faut une conjonction assez miraculeuse, dans la personne du traducteur, entre un poète de notre langue et un connaisseur réel des poèmes originaux. Cette conjonction ne peut être à la fois plus miraculeuse et plus efficace que si elle se produit dans un autochtone qui est aussi un poète dans la langue où il adapte les œuvres de son peuple.

Cette chance, la poésie des Berbères de Kabylie l'a rencontrée, depuis une vingtaine d'années, avec Jean Amrouche, avec Marguerite Taos, tous deux excellents écrivains français qui ont d'un seul coup, fait passer de leur langue maternelle au patrimoine universel, ces chants kabyles qui risquaient de rester le secret des gynécées ou des universitaires.

Mais du moins, savait-on déjà par les remarquables travaux des Basset, des Dermenghem, des Frobenius, qu'il existait une littérature berbère non écrite, riche et variée. Tandis que l'on se souciait assez peu de la poésie arabe populaire qui était naturellement ofusquée par la littérature arabe écrite. Or, il se trouve que les Arabes d'Algérie ont aussi une poésie de chansons qu'il serait déplorable de laisser disparaître au vent des paroles.

C'est le grand mérite de M. Mostefa Lacheraf, qui est à la fois arabisant de naissance et de culture et excellent écrivain et poète de langue française, que d'avoir longuement et patiemment recueilli sur les lèvres des chanteuses de son pays, à Alger, à Blida, à Tlemcen (car il s'agit d'un folklore citadin au contraire du folklore berbère qui est rustique et montagnard) les poésies qu'elles se transmettent, et de nous en avoir donné une équivalence qui unit à la parfaite connaissance, interne, de cette poésie, le sens de l'expression poétique propre à notre langue.

Son petit ouvrage, intitulé *Chansons des jeunes filles arabes*, me paraît donc aussi important que le fut naguère le recueil de Jean Amrouche, *Chants berbères de Kabylie*. Ainsi, les deux grandes branches musulmanes de la famille algérienne ont-elles trouvé leurs introducteurs poétiques dans la famille européenne. Nous sommes généralement si ignorants de la vie profonde des peuples auxquels le destin du nôtre est associé, que l'on ne saurait trop se féliciter d'en être mieux averti. Les uns et les autres, savoir « qui nous sommes », quels êtres, quelles sensibilités, rien n'est plus nécessaire, et rien ne saurait mieux le montrer que le chant profond des poètes anonymes; il en dit plus long, sur la dignité des hommes, que les traités et les discours. C'est ainsi que le mince recueil de chansons publié par M. Lacheraf est plein de conséquences qui vont fort au delà de son charme poétique et de son exquise fraîcheur.

GABRIEL AUDISIO.

LITTERATURE

WILLIAM SHAKESPEARE (*Master William Shakespeare*), par
MARTIN MAURICE (*Gallimard, 1953*).

Est-il vraiment important de connaître le véritable état civil de l'auteur d'*Hamlet* ? C'était devenu un jeu de société de contester à Shakespeare la paternité de l'œuvre, et, aujourd'hui encore, il est des intellectuels qui considèrent comme Boétien quiconque se désintéresse de la question ou, pis encore, s'en tient à la tradition. Un périodique anglais récent a cru pouvoir constater que l'Angleterre ne se passionne plus et que « le problème Shakespeare » n'est plus guère évoqué qu'en France. Les statistiques ne sont pas aussi nettes. Si la France vient de perdre le plus fervent déléenseur de la thèse Derby, un Américain ne vient-il pas tout récemment d'attribuer en bloc l'œuvre shakespearienne à Marlowe, annulant du même coup l'assassinat (historique) du pauvre Christopher par un provocateur puritain, en 1594 ?

Aussi ne saurait-on assez féliciter M. Martin Maurice d'avoir à son tour abordé le problème de front et d'avoir passé au crible toute la documentation sûre, moins sûre ou plus qu'incertaine que les écrits et les traditions plus ou moins anciennes nous ont conservée sur l'homme de Stratford.

M. Martin Maurice, qui n'est pas spécialiste, a eu le mérite de dépouiller une bonne part de la bibliothèque shakespearienne, pour autant qu'elle a trait à la biographie du poète. Il a inventorié et reproduit, fréquemment *in extenso*, les rares documents incontestés puis, toujours sans commentaires ou avec un minimum de commentaires, les thèses en présence au sujet des pièces ou traditions débattues, et ce allant des plus anciennes aux plus récentes. Le résultat le plus réjouissant de l'ordre adopté par l'auteur, c'est que plus on s'éloigne dans le temps de la mort de Shakespeare, plus on trouve de renseignements précis sur sa vie et sa personne. On s'en doutait un peu : thuriféraires imprudents ou faussaires impudents s'étaient très tôt mis à l'œuvre, tel ce Samuel Ireland, qui n'hésita pas, à la fin du XVIII^e siècle, à fabriquer, exposer, voire porter sur la scène, tout un arsenal de faux manuscrits.

Si le spécialiste n'apprend rien de nouveau par ce volume de 450 pages, qui n'est et ne veut être qu'un reflet fidèle des thèses successives, le grand public est convié à participer au débat avec une relative connaissance du dossier. Sorte de livre blanc sur la question Shakespeare. De fait, tout va bien tant que l'auteur vérifie minutieusement ce qu'il avance. Que certaines publications lui aient échappé, c'est pardonnable, encore que regrettable. Sur un point capital, au moins — j'y reviendrai — M. Martin Maurice est passé à côté de la vérité que je pense avoir définitivement rétablie. D'autres fois, s'agissant de contemporains de Shakespeare, l'auteur s'en remet sans vérifier par lui-même à des opinions controuvées. Ailleurs encore, il se lance dans une thèse personnelle, et il faut dire qu'il n'a point alors plus de chances de nous persuader que ceux qu'il critique avec bonheur.

Voici quelques exemples ; car en un pareil ouvrage, seuls comptent les points de détail.

Il faut rayer d'un trait de plume l'interprétation rappelée par l'auteur (qui a la sagesse de n'y point croire) de la célèbre « ballade » sur le Phénix et la Tourterelle, clef, aux dires de certains, du mystère Shakespeare. On sait que suivant Madame Longworth-Chambrun, par exemple, ce morceau chanterait le martyr d'Anne Lyne, catholique fervente pendue en Février 1601, en même temps qu'un prêtre qu'elle avait hébergé; elle serait le Phénix (féminin en anglais), il serait le Tourtereau. J'ai montré ailleurs, documents à l'appui, que les vers de Shakespeare, ainsi du reste que l'énorme recueil de Chester, où ils figurent, n'est qu'une version anglaise d'une parabole ésotérique reprise quelques années plus tard, avec le même arsenal de métaphores, le même vocabulaire, mot pour mot, par le principal théoricien rose-croix, Michael Maier (*Cantilènes intellectuels*, 1622). Il n'y a pas à rechercher la moindre identification de ce qui n'est qu'un manifeste philosophique de l'élite londonienne. Dans le même passage, M. Martin Maurice adopte sans vérifier l'opinion courante sur le caractère « décousu » du long poème de Chester qui, nous assure-t-il, « paraît avoir pour thème central l'amour partagé qui unit Sir John Salisbury et sa femme Ursula... La tendresse mutuelle de leur fille Jane est présentée sous les espèces du phénix ». Shakespeare et ses contemporains eussent bien ri; car il n'est question ici ni de Salisbury ni d'Ursula ni de Jane, mais purement de haute alchimie spirituelle et des trois « éléments ».

Telles hypothèses personnelles à l'auteur ne valent guère mieux. Ainsi, après avoir passé en revue fort loyalement les diverses thèses émises pour l'identification de la « dame brune » des sonnets, M. Martin Maurice propose un rapprochement qui lui était venu à l'esprit, qu'il avait ensuite écarté par prudence et qu'il risque à nouveau, cette fois sur l'autorité d'un shakespeareien estimable, G.-B. Harrison : la fameuse dame brune ne serait-elle pas la négresse ou la métisse Lusy Negro, courtisane en renom, paraît-il, vers 1590 ? Séduisante préfiguration de l'idylle Charles Baudelaire-Jeanne Duval, n'est-il pas vrai ? Et maint passage des sonnets n'a-t-il pas un tour étonnamment baudelairien ? C'est même cela qui m'inquiète le plus pour l'hypothèse formulée, car les associations d'idées sont toujours fatales aux exégètes. D'autant que les vers sur lesquels s'appuie l'auteur sentent terriblement l'extrapolation point étayée, hélas, par un fait extérieur. Car, il faut bien le reconnaître, il n'en va pas de même pour l'identification généralement admise avec Mistress Davenant, cabaretière d'Oxford, qui, jusqu'à preuve certaine du contraire, doit nous sembler le plus vraisemblable. Comment M. Martin Maurice peut-il affirmer que la parodie de l'époque intitulée « Willobie his Avis » « clame jusqu'aux cieux que Avis (= Miss. Davenant ?) n'a jamais été (la) maîtresse » de W. S. (= William Shakespeare ?), qu'elle « est vertueuse et qu'elle repousse tous ses adorateurs » ? Il n'est que trop visible que cette « true picture of a modest maid and a chaste and constant wife » est la plus cruelle satire d'une femme infidèle et de deux rivaux assez illustres pour être aussi aisément reconnus que les deux hommes des Sonnets, amoureux de la même femme. Il n'est tout de même pas négligeable que cette parodie nous livre le prénom du rival, Harry W., alors que dans l'intimité, Southampton, bénéficiaire d'enthousiastes dédicaces de Shakespeare, se nommait Harry Wriothesley. Le rébus devient tout de même un peu plus clair. Et ce n'est sans doute pas pour rien que le satiriste élisabéthain éprouve le besoin de rappeler en guise de préambule à

ses vers perfides que « Shakespeare paints poor Lucrece rape » et que « Lucreces-Avis be thy name » et cela en l'année même où paraît le *Viol de Lucrece*. Je ne prétends pas que la question soit tranchée; mais, devant de si nombreuses coïncidences qui ne sollicitent en rien les textes, il faudrait, ce me semble, jouer franc jeu, donner tout de même à cette hypothèse quelques chances de plus qu'à une Lucy Negro sans tenants ni aboutissants.

Je ne voudrais point paraître sévère à l'excès vis-à-vis d'un livre au demeurant méritoire et assurément utile. Mais ici l'on ne peut critiquer que la loupe à la main.

PAUL ARNOLD.

DES VIVANTS ET DES MORTS, par PIERRE DE BOISDEFFRE (*Editions Universitaires*).

Pierre de Boisdeffre a réuni en volume des études parues ici et là et les publie sous le titre : « Des Vivants et des Morts ». Habit d'Arlequin, dit-il, comme pour avouer qu'une œuvre de cette sorte est de peu d'intérêt, d'autant que ces articles inspirés par l'actualité, on peut les croire évanescents. Mais les morts dont il s'agit, Hugo, Barrès et Gide, et les vivants, Malraux, Camus et Sartre, entre autres, n'ont pas fini de nous intéresser, voire de nous passionner et toute étude sérieuse à leur sujet est toujours d'actualité. Si celle de Boisdeffre ne bouleverse rien, elle n'en est pas moins une mise au point qui a le mérite de la simplicité et de la clarté; rares sont les jeunes critiques qui consentent à dire les choses simplement et rapidement.

C'est une banalité de rappeler que tout homme qui juge, et c'est la fonction du critique, se donne à juger, qu'une œuvre ne vaut que ce que vaut celui qui la fait — et que les traits de Barrès, Bernanos ou Mauriac, analysés par Pierre de Boisdeffre révèlent aussi les siens. Il le reconnaît dans sa préface (aperçu de son système de poids et mesures), ce livre est « un itinéraire » — celui d'un garçon qui a débuté dans les Lettres au moment où il arrivait à l'âge d'homme. Les défauts de jeunesse, dont il s'excuse, me semblent très sympathiques : l'abus des grands principes vaut mieux que l'absence de principes, il n'est pas déplacé de demander à l'écrivain de pratiquer quelques vertus simples comme la probité ou de montrer quelques qualités élémentaires, comme le bon sens et le courage. Lui demander en outre une morale et une métaphysique est une exigence plus généreuse que ridicule. Quant à l'intransigeance, au refus des compromis et des compromissions, autrement dit cette forme de la révolte, qui consiste à savoir dire non (n'a pas qui veut le droit de dire non), il faut souhaiter à Pierre de Boisdeffre de la conserver précieusement, de l'accuser encore; les critiques arrivés ont plutôt des instruments de mesure élastiques, il faut veiller à la fidélité de ses balances — c'est, en définitive, avec l'âme que l'on pèse.

— Vous êtes jeune, Pierre de Boisdeffre, vous le dites vous-même; souhaitons que ça dure !

PIERRE MATHIAS.

LE PREMIER VISAGE DE RIMBAUD, par E. NOULET (*Palais des Académies, Bruxelles*).

Des ouvrages sur Rimbaud, il en a plu, il en pleut encore, Madame E. Noulet en cite quelque 200, jusque 1952, parmi les principaux. « Ainsi, dit-elle dans l'avant-propos de son livre « Le premier visage de Rimbaud », à mon grand déplaisir, moi aussi, j'ai ajouté un peu de sable au tas inutile ; j'ai ajouté à tant de phraséologie et de gloses ».

C'est justement parce que l'intention de Madame E. Noulet est modeste, son œuvre volontairement limitée, que son travail n'est sans doute pas inutile et qu'on ne peut lui reprocher la phraséologie. Elle ne propose pas une nouvelle thèse sur Rimbaud, ni ne prend Rimbaud, sous prétexte de commentaire, pour sujet de dissertation poétique ou métaphysique. Elle a choisi huit des premiers « Poèmes » (*Sensation, Les Effarés, Le Dormeur du Val, Les Assis, Les Poètes de sept ans, Quatrain, Voyelles, Le Bateau Ivre*) et en donne une édition critique.

Etablissement du texte, recherche des sources, interprétation du sens, comme tout a été l'occasion de polémiques nombreuses, plus souvent tapageuses que vraisemblables, pour faire œuvre simplement honnête, à quel travail de déblayage, d'élagage et de mise au point ne faut-il pas se livrer ! A-t-on idée de tout ce qui a été publié à propos du sonnet « Voyelles » ou du « Bateau Ivre » ? S'il a fallu à Madame E. Noulet consacrer quelque 80 pages à chacun de ces poèmes, c'est un minimum qui a le mérite de la clarté. Etienne, dans « Le mythe de Rimbaud », Tome II, s'en débarrasse avec assez de désinvolture : « Le Bateau Ivre » ne serait qu'un exercice d'un virtuose du pastiche et « Voyelles » qu'un slogan publicitaire.

Le premier visage de Rimbaud, Madame E. Noulet ne le cherche pas dans sa vie, c'est-à-dire dans les ouvrages qu'elle a fait naître, mais dans ces huit poèmes, choisis et commentés — et c'est parmi ces imitations conscientes ou non, ces souvenirs livresques que les critiques ne finissent jamais de découvrir ou d'inventer, ce qu'il y a de spontané, d'original, en somme ce qui sonne vraiment Rimbaud, qu'elle s'efforce de découvrir et de mettre en lumière. L'amour d'une enfance dont le poète n'est pas encore sorti — le vert paradis — le goût de l'aventure compris comme une recherche de l'inconnu, la révolte de l'adolescent contre un monde des hommes d'où les enfants sont exclus, surtout s'ils ont du génie, l'invention de procédés de style « d'un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens », dont le principe essentiel est l'emploi de la sensation, de sensations plutôt, neuves, en ce sens que le monde sera vu non comme les conventions apprennent à le voir, mais par un œil qui d'abord en a été lavé — voilà quelques-uns des traits relevés par Madame E. Noulet.

Si des ouvrages sur Rimbaud ne restent souvent que confusion, il faut la louer de s'en tenir strictement au texte et d'éclairer par une critique probe et limitée, non le mystère ou les mystères de Rimbaud, mais son œuvre — qui, on s'en doute mais on l'oublie trop, importe bien plus que tout ce qu'on peut écrire sur elle.

LE POÈTE QUI S'ENFUIT, par MALKA LOCKER (*Editions Synthèses, Bruxelles*).

Malka Locker, israélienne, poète de grand talent en plusieurs langues, a consacré une étude très vivante à Arthur Rimbaud — dit-on dans la prière d'insérer de cette étude, traduite approximativement du yiddich en français.

C'est le type du genre d'ouvrages qu'on ne peut plus lire sur Rimbaud : mélange de biographie, de citations, d'hagiographie (Saint-Arthur !) et de commentaires délirants — qui prouve évidemment que l'auteur aime Rimbaud, mais n'apprend rien de nouveau sur le poète. De l'eau au moulin d'Etiemble.

PIERRE MATHIAS.



APOLLINAIRE PAR LUI-MÊME, par PASCAL PIA (*Collection « Ecrivains de toujours », éditions du Seuil*).

On ne se lasse pas d'écrire que la collection « Ecrivains de toujours » est une grande réussite. Un nouveau titre paraît : on l'ouvre, on le feuillette, on va d'une illustration à l'autre, d'un renseignement biographique à un renseignement bibliographique, on le lit, on le met dans sa poche, on ne le quitte plus. Il est des livres si sympathiques qu'après les avoir lus, on les parcourt encore, par plaisir de leurs images, de leur disposition, de leur format, presque de leur contact. Le volume de Pascal Pia consacré à Guillaume Apollinaire est de ceux-là. Si parfois les auteurs de la collection s'égarent un peu de leur sujet, font de la critique littéraire ou s'attachent longuement aux œuvres, Pascal Pia, lui, fait une vraie biographie, simple et claire, où il dégage discrètement l'état d'âme d'Apollinaire à chaque époque de sa vie. On lui saura gré d'être assez franc pour se demander si Apollinaire est demeuré égal à lui-même jusqu'à la fin, après sa blessure et sa trépanation ; c'est une question que les critiques n'ont jusqu'ici à ma connaissance, jamais posée.

Les notes bibliographiques sont sans défaut. Quant aux illustrations photographiques, outre certains portraits de Guillaume Apollinaire, le lecteur ne regardera pas sans émotion l'image du casque troué ou le billet griffonné à l'ambulance où l'on venait de panser l'auteur de « Case d'Armons », d'une écriture tremblée et en désordre : « ...ai été blessé à la tête le 17... ».

PIERRE GUERRE.

LITTÉRATURE ITALIENNE

LES CINQ LIVRES, par GIUSEPPE UNGARETTI (Ed. de Minuit).

Giuseppe Ungaretti est sans doute un des écrivains italiens contemporains qui se prêtent le mieux à être bien compris et aimés des Français. Sa culture nourrie d'études françaises, sa poésie formée dans un climat beaucoup plus proche des poétiques de Mallarmé et Valéry que de l'esthétique de Croce, ses liaisons avec les gens de lettres français, ses mérites de traducteur d'écrivains français classiques et modernes (Racine, Mallarmé, Saint-John Perse), son attachement sincère et jamais caché pour la France, sont des motifs d'affinité intellectuelle et d'attraction affective auxquels nous aimons croire qu'aucun Français ne saurait demeurer insensible. Tout cela crée une situation particulièrement favorable en France à ce poète, et qui s'affirme pour d'autres motifs beaucoup moins particuliers qu'il est inutile de développer ici.

Ce beau volume (*G. U. « Les Cinq Livres »*, texte français établi par l'auteur et Jean Lescure), n'est pas la première traduction des œuvres d'Ungaretti parue en France (1); elle en est pourtant la meilleure, sans le moindre doute parce que l'auteur même lui a consacré ses soins, parce que la fidélité à l'original est intelligemment accordée avec les exigences du texte français (il y a, à ce propos, une certaine liberté que la signature d'Ungaretti autorise), parce que ce n'est pas une anthologie, mais une traduction intégrale et parce que les poèmes sont précédés d'un recueil de proses du même auteur, savamment choisies pour en éclairer la pensée critique telle qu'elle s'est développée depuis 1922 (2). Voici donc un travail qui fera honneur aussi bien à l'écrivain italien qu'à son confrère français, Jean Lescure; un travail très utile aux « italianisants » les plus raffinés, de même qu'aux lecteurs simplement cultivés. Les uns en profiteront pour perfectionner leurs études à l'aide de l'examen comparé des textes, les autres trouveront dans ce livre un guide excellent pour la connaissance du poète qui a ouvert, on vient de le dire, une nouvelle voie spirituelle entre leur patrie et la sienne.

Les « proses » méritent presque autant de considération que les poèmes. Le premier morceau, tiré d'un article paru dans *La Ronda*, en 1922, éclaire la collaboration d'Ungaretti à cette revue dont la vie fut courte (1919-1922), mais dont le rôle dans la formation du goût littéraire de l'Italie actuelle a été décisif. Les autres morceaux (un article publié en 1930 dans la *Gazzetta del Popolo*; une conférence sur Leopardi, de 1934; un discours fait au Brésil en 1941 et

(1) Parmi les traductions partielles il faut citer : *G. U. « Vie d'un Homme »* (Poèmes). Trad. de l'it. et préf. par JEAN CHUZEVILLE, N.R.F. 1939 (Coll. *Métamorphoses*).

(2) Nous insistons sur le fait qu'il s'agit moins d'une « traduction » que d'un « texte français établi ». On connaît l'habitude d'UNGARETTI de retoucher sans cesse ses œuvres, toute confrontation des textes français et italien doit donc admettre l'hypothèse d'une retouche encore inédite à l'original. Tel est le cas déclaré du mot *cornacchia* devenu *lézard* en français (p. 291 et 339). Voir aussi *Sentiment de la nuit*, poème publié pour la première fois en français, et *Matin*, qui garde, même dans l'édition française, sa forme italienne.

publié par la revue portugaise *Variante* en 1942; quelques pages datées de Rome (1945-49), achèvent, d'une façon parfaitement cohérente, l'exposition de la poétique d'Ungaretti, dont les points saillants peuvent être résumés ainsi : maintien du principe de la « maîtrise technique » d'accord avec les écrivains de *La Ronda*, contre l'esthétique de Benedetto Croce; élaboration de certains thèmes chers aux écrivains français après Baudelaire (l'analogie, la mémoire), étude de ces écrivains, notamment de Mallarmé et Proust; redécouverte de Leopardi, considéré comme le plus grand poète italien moderne et comme l'initiateur de la poésie italienne contemporaine (et refus, d'accord avec Cardarelli et les « Rondisti » quoique d'une façon moins rudement polémique, de tout ce que la poésie italienne a produit après Léopardi); recherche d'un langage poétique renouvelé, « redécouverte de la virginité de la parole ».

Loin de disperser l'attention du lecteur, ou de l'accabler par un excès de critique, les proses que l'on vient de citer lui fourniront une aide claire et pertinente à la lecture des poèmes. Ces derniers sont groupés dans les cinq livres des éditions originales : *L'Allegria*, *Sentiment du temps*, *La douleur*, *La terre promise*, *Un cri et des paysages* (3).

L'Allegria comprend des poèmes de guerre où le sentiment de la souffrance, du danger, de la soumission commune à une loi élémentaire et inexorable, inspire une sublime humilité. Aucun geste d'acteur, aucune poussée de haine; le mot « ennemi » n'est jamais écrit ni pensé. Point de « garde-à-vous » moral dans l'habit militaire; cet uniforme gris et boueux des combattants des tranchées en 1916, dicte, au contraire, des pensées de fraternité avec les humbles où le poète, jadis fier de son individualité vis-à-vis des autres hommes, découvre une nouvelle étape morale, un plus juste équilibre de l'âme.

... ton peuple est porté
par cette même terre
qui me porte
Italie
Et dans cet uniforme
de tes soldats
je me repose
comme s'il était le berceau
de mon père.

Les camarades morts ne demandent pas à être vengés ni exaltés; ils inspirent une douleur tendre, non résignée mais pourtant chrétienne.

... dans le cœur
aucune croix ne manque
c'est mon cœur
le pays le plus ravagé.

(3) Les *Poésie dispersée*, qui manquent en ce volume, sont un recueil de variantes textuelles et de fragments refusés, précédé d'une étude de G. DE ROBERTIS (Mondadori 1945).

Cette religiosité se fait plus profonde dans le *Sentiment du Temps*, s'enrichit de sentiments opposés mais témoignant de leur origine commune, devient à la fois prière, doute, invective. Aux nouveaux lecteurs d'Ungaretti, auxquels s'adressent particulièrement ces remarques, nous signalons pour une lecture particulièrement attentive le mystique *Hymne à la Mort* et l'anxieuse et douloureuse *Pitié*. Nous recommandons de même (quoique le texte français de ce poème ne nous paraisse pas à la hauteur de l'original) *La Mère*, interprétation chrétienne du mythe de l'Esprit-Guide.

Âme souffrante et pensive, Ungaretti cherche pourtant l'harmonie et y parvient au niveau d'une haute contemplation poétique qui apaise les passions et concilie les contrastes. Son bonheur, c'est de « se reconnaître fibre docile de l'univers », par cela il est vraiment classique et par cela même il diffère profondément d'un autre maître de la poésie italienne contemporaine, Eugenio Montale, pour lequel l'ambiguïté de l'univers est une barrière infranchissable entre l'homme et la paix de son âme, et la condition de l'esprit humain est un état d'éternelle perplexité.

Les trois derniers livres sont, eux aussi, noblement inspirés, mais la grandeur d'Ungaretti se recommande toujours des deux premiers, qui demeurent ses chefs-d'œuvre.

Les notes finales, qui en partie reproduisent les préfaces aux éditions italiennes et en partie concernent la seule édition française, sont précieuses pour l'interprétation du texte et la connaissance de son histoire ; la *Brève réflexion* de Jean Lescure, dernière page du volume, est un vrai modèle de modestie et de discrétion.

Il faut bien souhaiter à ce livre la faveur du public français, qu'il mérite et obtiendra sûrement. Ungaretti, nous le répétons, se recommande à la France par deux raisons très valables : il est un des plus grands écrivains italiens vivants et un des plus proches de l'esprit français.

PAOLO SOLDATI.

LES ESSAIS

HOMMAGE A RENE GROUSSET

Il était juste qu'un an après la mort de René Grousset un ensemble de témoignages fut consacré à sa mémoire. Cet homme discret et de si haute courtoisie que l'on n'avait su lui refuser les honneurs académiques, il faut que les vertus profondes de son esprit lui assurent, malgré la modestie de son langage, une survie qui dépasse l'existence, assez éphémère, des travaux historiques. Qui pouvaient mieux commencer l'œuvre de la postérité que des Asiatiques réunis à des Français par les soins de René de Berval et de sa revue *France-Asie* ? (1).

Chacun a parlé selon sa nature et son expérience, les uns en leur nom propre, les autres en tant que représentants autorisés d'une discipline particulière. Malgré la diversité des préoccupations et des voix, deux grandes idées se dégagent nettement de leur concert. Grousset, qui n'était par sa formation première ni un indianiste, ni un sinologue, qui maniait peu ou point les langues originales de ses sources, est arrivé à faire œuvre scientifique par le fait même qu'il pouvait voir les grands ensembles avec plus d'aisance que les spécialistes. D'autre part, à ceux qui cherchent dans l'étude de l'Extrême-Orient autre chose qu'une simple connaissance des faits historiques, il a enseigné une attitude d'accueil généreux et de méditation dévoilante qui ne contraignait à aucune adhésion et préparait à toutes. Ce catholique a parlé du Mahâ-Yâna ou du taoïsme en termes si droits et si purs qu'il a conduit certaines âmes à reconnaître leurs affinités naturelles avec le Bouddha ou Lao Tseu.

Sa philosophie de l'histoire est représentée directement dans ce recueil par une des conférences qu'il fit au Japon en 1949. Sa confiance dans le triomphe final de l'Esprit peut paraître relever d'un idéalisme facile. En réalité, il savait bien, pour avoir conté, entre autres, l'histoire des grands conquérants mongols, sur quel mépris et quel gaspillage des vies humaines se fondent les empires. Mais qu'au bout des siècles il ne reste, des meilleurs, que les œuvres des artistes et les pensées des sages, c'est aussi un fait, auquel un historien complet doit être sensible. Sa finesse, sa civilisation naturelles le portaient à préférer cet enseignement à des formules plus barbares, qui encourageaient la barbarie. Qui pourrait lui reprocher cette fidélité à son génie propre, à celui de son pays, à celui des maîtres qu'il aimait ?

GABRIEL GERMAIN.

(1) Septembre-Octobre 1953. Un tirage de 300 exemplaires numérotés à été fait de ce numéro, à côté de son édition ordinaire (Saïgon, Viêt-Nam)

VIE ET MORT DE JEANNE D'ARC, témoignages du Procès de Réhabilitation (1450-1456), par RÉGINE PERNOUD (Hachette, 1953).

Réduction manifestement excessive (déduction faite de l'introduction, environ 250 pages, d'un texte aéré contre les quelques 900 pages de l'édition latine) ce recueil de témoignages du procès de réhabilitation (et, dans quelques cas, de l'enquête préparatoire) est d'une utilité nulle pour l'historien, mais certaine pour le grand public. Je ne lui reprocherai guère la partialité dont il est indéniablement entaché. L'auteur, loin de cacher sa position catholique, profite de ses textes de présentation pour compléter le « miracle » par un certain nombre de coïncidences qu'elle assure « curieuses », entendez miraculeuses, dans le déroulement des faits qui ont précédé, accompagné ou suivi la geste de Jeanne et dans lesquelles un esprit non prévenu a du mal à voir quoi que ce soit de significatif. Je ne lui reprocherai pas davantage l'insistance avec laquelle, en ces quelques pages soigneusement choisies, on répète et ressasse les preuves de la dévotion de Jeanne, de son empressement à la prière, à la confession, à la communion, comme si le lecteur du *xx^e* siècle pouvait encore se poser la question de savoir si notre héroïne nationale a été ou non une hérétique, si elle a ou non agi sous l'emprise du diable et de la sorcellerie. Mettons tout ceci au compte d'un zèle religieux respectable encore que dangereux en matière d'histoire, et voyons le fond.

Une remarque préalable s'impose. Sans mettre en cause la bonne foi de l'auteur, on demeure inquiet devant une traduction cherchant quelque peu à imiter la langue médiévale et éprouvant le besoin parfaitement arbitraire de transcrire à la première personne des témoignages consignés à la troisième personne. Nécessairement l'on défigure de la sorte des documents judiciaires déjà fort sujets à caution. Il faut n'avoir nulle habitude de la procédure pour ignorer comment un greffier, dans ses notes d'audience, résume, arrange, aère une déposition orale. En portant à la première personne des témoignages non point sténographiés, mais condensés, on met au compte du témoin une tournure, un style, une vue tronquée des faits qui, demeurant à la troisième personne et introduits par la formule sacramentelle « Le témoin dit que... » nous eussent apparus comme le pâle reflet d'un récit vivant. Le livre de Madame Pernoud y gagne en couleur, mais y perd singulièrement en objectivité.

Aussi le lecteur éprouve-t-il un soulagement en lisant l'unique déposition enregistrée en français, celle de Jean d'Aulon, qui n'avait pu comparaître en personne et avait rédigé par écrit son témoignage, que le greffier s'est borné à annexer au procès-verbal d'enquête. Encore qu'un témoignage écrit manque généralement de la spontanéité d'une déposition verbale, qu'on n'y dit jamais que ce qu'on veut bien, qu'on a le temps de réfléchir, nous sommes néanmoins en présence d'une volonté entièrement manifestée et parfaitement transcrite.

Et singulièrement ce témoignage sonne bien différemment de

tous les autres. Entrant dans le détail des quelques faits qu'il relate, il réduit le miracle d'Orléans proprement à rien. Que nous y raconte en effet Jean d'Aulon, compagnon de Jeanne de Poitiers jusqu'à Compiègne et même de ses prisons ? La prise de la fameuse bastille des Tourelles est due à une surprise. On s'était battu tout le jour en vain devant ce bastion aisément tenu par les Anglais. On avait déjà sonné la retraite, alors que Jeanne avait, le matin, prédit que le fort tomberait ce jour du 7 Mai. Jean d'Aulon ne put se résoudre à suivre la retraite et décida d'agir pour son compte. Il engagea son valet Le Basque à subtiliser l'étendard de Jeanne, qu'il le chargea de porter à ses côtés et de piquer sur l'autre bord du fossé. Mais à peine les deux hommes étaient-ils engagés dans le fossé que Jeanne s'aperçut de ce qu'elle prit pour une trahison, courut derrière Le Basque en criant « Mon étendard ! Mon étendard ! » et tenta vainement de l'arracher aux poings solides du valet. Voyant s'agiter le drapeau au cours de cet incident inattendu, les soldats en retraite se figurèrent qu'on les rappelait à la charge. Ils reprennent courage, repartent à l'assaut et — ne trouvent plus aucune résistance, les Anglais, qui avaient cru l'affaire terminée s'étant retiré des « boulevards » pour se restaurer. Voilà le miracle qui changea le cours de notre histoire. Et il n'est pas difficile de voir partout entre les lignes des notes d'audience tronquées que les choses se sont passées ainsi tout le long de cette guerre.

Est-ce à dire que Jeanne n'a agi que par courage et par malice, comme le veulent les historiens athées ? Autre simplification. A moins que tous les témoignages ne soient truqués, ce qui n'est pas vraisemblable, et même si, comme on l'a soutenu, le procès a été « dirigé » par le Roi dans le but d'exalter la royauté de droit divin miraculeusement rétablie par Jeanne, l'on n'invente pas, même pour les besoins d'une cause, un nombre aussi impressionnant de détails précis rappelés, avec des variantes négligeables, par les personnages les plus divers. Et ces détails garantissent un fait considérable : Jeanne avait une seconde vue, elle voyait l'avenir immédiat ou lointain (avec l'imprécision, quant aux dates, qui est justement la marque de la prescience) et elle voyait intérieurement des événements qui se déroulaient à l'instant hors de sa présence. Personne au surplus ne met en doute qu'elle pratiquait une chasteté absolue, une austérité impitoyable, une pureté des mœurs et des pensées, une horreur instinctive du péché, singulièrement du péché de chair : tout ce qui caractérise le mystique médiéval et le yogui indien.

C'est sous cet angle qu'il conviendrait de repenser toute sa geste, en se dégageant enfin des vues simplistes des sulpiciens autant que des normaliens.

PAUL ARNOLD.

DEUX SOPHISTES CHINOIS, HOUEI CHE ET KONG-SOUEN
LONG, par I-KOU PAO-KOH (*Presses Universitaires de France*).

Plus d'un d'entre-nous se rend compte que notre Occident est en train de faire faillite en partie pour avoir prétendu vivre chichement sur le cartésianisme et le rationalisme logique et pour croire encore à leurs dogmes dépassés. Nous savons à présent que la matière est la complexité même, que ce qui paraît droit est courbe, que l'identité est un leurre et que rien n'est absolu. Héraclite et les philosophes grecs présocratiques ont pris de ce fait une singulière importance aujourd'hui, et leurs résonnances sont en nous plus profondes qu'elles ne l'ont jamais été. La philosophie taoïste chinoise nous est facilement accessible depuis la réédition, en 1950, aux « Belles Lettres », du livre de Wiéger : *Les pères du système taoïste*, corpus de Lao-Tzeu, Lie-Tzeu et Tchoang-Tzeu, et depuis diverses rééditions du *Livre de la Voie et de la Vertu*, dont la dernière traduction est due à Pierre Leyris et Houang-Kia-Tcheng (Editions du Seuil, 1949). Pour compléter notre connaissance de la pensée chinoise, M. Ignace Kou Pao-Koh nous révèle, en les traduisant pour la première fois, deux philosophes chinois : Houei Che, dont l'existence se situe entre 380 et 300 av. J.-C. et dont l'influence sur Tchoang-Tzeu est certaine, et Kong-Souen Long, qui vivait vers 320-250 av. J.-C.

Le livre est d'un très grand intérêt. Il comporte, avec le texte chinois, la traduction intégrale des textes, assez corrompus du reste, qui sont demeurés de ces deux sophistes. Suit une étude complète et intelligente de leur doctrine, tant elle-même que comparée à celles des philosophes grecs et indous. La juxtaposition de leurs textes et de ceux de Protagoras, d'Héraclite ou de Nagarjuna est souvent saisissante.

Houei Che, contemporain d'Aristote, est une sorte de débateur énigmatique de la relativité subjective, identité essentielle des contraires, inexistence réelle des divisions du temps, dont la conclusion est « l'Univers est un » et dont la conséquence morale est l'amour universel de tous les êtres. Kong-Souen Long use d'une méthode tout à fait contraire à celle de Houei Che. Alors que ce dernier se sert de l'unification des identités et des différences pour arriver à conclure à l'Unité de l'Univers, Kong-Souen Long insiste sur la différence des êtres pour réajuster les noms et leur réalité et éviter ainsi la confusion et le désordre des choses. Si les choses concrètes sont diverses et changeantes, du moins les concepts universels sont immuables. Mais il faut lire les textes pour goûter pleinement à la saveur du raisonnement chinois de ces « primitifs » de la philosophie, et il faut lire les commentaires de M. Kou Pao-Koh, pour les situer, non seulement dans leur époque et dans leur milieu, mais parmi les « remueurs d'éclairs » de tous les temps.

PIERRE GUERRE.

LE TEMPS DEPASSE, par AMÉDÉE PONCEAU (*La Colombe*).

Qu'on ne s'attende pas à trouver dans cet ouvrage une philosophie du temps. Amédée Ponceau cherche, au delà de l'objet de connaissance, la valeur du moment que représente pour l'esprit l'acquisition d'une connaissance. C'est ainsi qu'il nous propose de méditer sur deux « états », l'état artistique et l'état historique, tous deux de haute importance « psychogénétique », tous deux servant de façon éminente à la prise de conscience de soi. Ils représentent moins le « temps dépassé » que l'occasion pour l'âme de se construire.

La première partie de l'essai, consacrée à l'art, touche à de nombreux problèmes : l'art comme délivrance, évasion, chemin vers « autre chose », artifice, jeu ou vérité, évocation, moyen de délivrance de l'âme, recherche d'équilibres, pressentiment de la vie profonde, aboutissement de la vie individuelle, école de sagesse et de vertus sociales... L'abondance des réflexions, la plupart très pertinentes, et fruits, sans doute, de la pensée de toute une existence, masque, plus qu'elle ne le sert, le dessein de l'auteur.

Plus probante nous paraît la deuxième partie dans laquelle A. Ponceau découvre l'importance de la plongée de l'âme humaine dans le monde du passé. Méditant sur les façons diverses dont — historiquement — a été conçue et écrite l'Histoire, il met en lumière son action « psychogénétique ». D'abord mémoire du groupe, très proche des mythes cosmogoniques, l'histoire s'humanise. L'homme éprouve le besoin de « conférer au récit de l'ancien les caractères qu'il donne au passé récent » ; il veut se retrouver lui-même dans l'histoire. Cela ne va pas sans risques : risque de s'enliser dans le conformisme, de passionner le récit, de s'enfermer dans l'égoïsme national ou racial ; risque de considérer l'événement comme un fait entièrement objectif. L'histoire devient une construction, le plus souvent intuitive, et toujours recommencée. Vient le moment où l'historien, désireux de construire le passé par rapport à ce qu'il connaît de lui-même, tente d'écrire l'histoire de l'homme. Il ne peut alors éviter la question : « Y a-t-il une destinée propre à l'homme ? ».

L'être humain, formé ou régénéré par l'action, lui paraît appelé à réaliser par soi-même son destin. « L'idée qu'évoque irrésistiblement l'histoire, c'est l'idée qu'il y a une existence plus profonde que celle revécue par l'homme qui se souvient ».

CH. VIDIL.

LES ARTS

PIERO DELLA FRANCESCA, par LIONELLO VENTURI (*Skira, éd.*).

Il est significatif que le premier volume de la collection « Le goût de notre temps » consacré à un peintre ancien le soit à Piero della Francesca. Il y a relativement peu d'années, parmi les primitifs, le choix de Botticelli, ou celui de Van Eyck, se serait imposé. Mais le cubisme, et mieux encore les recherches abstraites de la toute récente peinture tournent les faveurs du public vers des peintres comme Paolo Uccello ou plus précisément comme Piero della Francesca, ancêtre de l'impassibilité géométrique et de la plus hautaine pureté. Le profil de la reine de Saba en face de Salomon est aujourd'hui pour nous une image familière, presque comme la photographie d'une vedette de cinéma, et l'église d'Arezzo où se trouvent les fresques de la « Légende de la Croix » est en passe de devenir un haut-lieu de pèlerinage artistique, plus fréquenté que la Sixtine de Michel-Ange.

Lionello Venturi, en dix pages, dégage les grands traits de l'art de Piero della Francesca : le parti-pris de monumentalité, l'indifférence aux sentiments quelconques, la sérénité, la contemplation, mais surtout sa couleur et ses recherches abstraites. On a parlé, à propos de la couleur si claire et si grave de Piero, d'« un monde touché par le premier rayon de soleil ». En réalité, c'est la sensibilité même du peintre qui s'y exprime, et il y a des roses et des mauves qui sont, plus que des effets délicats de la lumière, la marque de la tendresse du créateur. Il reste encore le plus miraculeux de la peinture de Piero della Francesca, cette poésie qui vient d'une sorte de plénitude géométrique, les figures du tableau allant au maximum possible du géométral, sans jamais, à vrai dire, l'atteindre. Ainsi, la pratique, semble-t-il rigoureuse, de la mathématique en peinture, conserve à celle-ci chez Piero della Francesca, son sens, sa mesure et sa portée humaines. Leçon à méditer de nos jours par nos artistes abstraits, et leçon qui est encore capable de porter des fruits.

Chaque œuvre de Piero della Francesca est photographiée en couleurs ; les détails choisis sont toujours intéressants ; on admire notamment trois ou quatre paysages isolés, dont le charme paisible est indicible. Lionello Venturi analyse chaque tableau, son sujet, son importance, son état de conservation, avec une compétence jamais en défaut. Qualité habituelle des reproductions et de la présentation, comme de tous les volumes de la collection.

(Un volume relié pleine toile, 125 pages, 56 reproductions en couleurs. 1.800 francs).

PIERRE GUERRE.

LE PAYSAGE FLAMAND AU XVII^e SIECLE, par YVONNE THÉRY
(Elsevier, éd.).

Nouveau volume de la collection « Les peintres Flamands du xv^e siècle », dirigée par Léon Van Puyvelde, lui-même autuer déjà d'un « Van Dyck » et d'un « Rubens ». M^{me} Yvonne Théry le consacre à une étude fort attachante du paysage flamand que notre vingtième siècle a pratiquement découvert.

Je crois qu'il est une conception des études artistiques tout à fait surannée, c'est celle qui décrit avec minutie mais fastidieusement, la vie et les œuvres des peintres. Y. Théry s'en écarte résolument et nous présente une évolution *stylistique* du paysage flamand durant la période baroque du xvii^e siècle. Son analyse ne vise que les *moyens plastiques* des artistes, et elle nous avertit elle-même que son classement fait foin de la chronologie et de la géographie pour ne s'attacher qu'aux rapports de style. Elle n'envisage par ailleurs que les peintres spécialisés dans le paysage, qui seuls peuvent constituer le vrai panorama du genre, à l'exclusion de ceux qui ont utilisé le paysage à titre *accessoire dans* leurs tableaux. Et lorsqu'elle donne à Rubens la place importante et centrale qui lui revient, c'est en considérant exclusivement le peintre de paysages.

La conception du paysage dans les Pays-Bas du Sud est loin d'être uniforme : on trouve, et côte à côte, un courant idéaliste, où le paysage exprime les idées et les sentiments de l'homme, et un courant réaliste, où le peintre se tient, au contraire, le plus près possible du monde naturel, et le reproduit avec fidélité. Mais l'on trouve également tantôt une conception statique et tantôt une conception dynamique du paysage.

Les précurseurs du paysage baroque flamand pratiquent un *surnaturalisme* intellectuel, une espèce de forçement mental de la nature : Gilles Van Coninxloo est un lyrique, un poète de la forêt, en même temps qu'il introduit le mouvement dans le paysage ; Roland Savery peint une nature imaginaire et tourmentée, tirée, dirait-on, de ses rêves. Tout au contraire, Paul Bril est un constructeur, calme et pondéré. Ses compositions, dont le charme est fait d'équilibre, ordonnent une atmosphère sereine et statique. Il aura une influence technique sur le paysage classique français de Poussin et de Lorrain. Josse de Momper, peintre des vastes étendues, s'efforce, dans le même courant, d'élargir l'espace aux premiers plans. Mais Jean Bruegel de Velours, qui cherche avant tout à plaire, pratique le réalisme le plus minutieux, attiré par les détails pittoresques, savoureux, fleurs et fruits, oiseaux, animaux ou insectes, maisons et moulins, cavaliers et troupeaux. Avec lui, la peinture de paysage se perd dans les imitateurs et les petits maîtres. C'est Rubens qui va renouveler le style : par son lyrisme et par son esprit de synthèse, il hiérarchise les éléments du paysage, mais balance le mouvement des plans pour dégager le caractère décoratif du sujet. « Rubens n'abstrait pas, dit Y. Théry, il n'élimine ni ne sépare. Il condense et unit. Sa démarche spirituelle spontanée est aux antipodes de l'abstraction, elle est vigoureuse concentration de la pensée intuitive sur le réel qu'elle saisit et fixe dans sa riche complexité ».

Au moment où travaille Rubens, le paysage, genre créé par les Flamands, atteint son apogée en Europe, et pourtant Rubens

comme Brouwer et Téniers n'en fait pas son moyen d'expression principal. M^{me} Y. Théry note que Rubens paysagiste n'a été compris que beaucoup plus tard, par Constable, par exemple. Mais le flambeau change de mains : au paysage baroque anversois succède celui de l'école de Bruxelles, attirée par le pittoresque et la variété. Jacques d'Arthois, mieux qu'un artiste de deuxième ordre, comme Jean Wildens, va « assimiler le sens rubénien de la grandeur et du faste, et en tirer les éléments d'un style nouveau de paysage ». Retour à l'équilibre et à la pondération, mais avec, en plus, la recherche d'une composition solennelle et monumentale. C'est le style de la « grande allure décorative », fait d'une *somptuosité végétale d'apparat*, dans une extraordinaire souplesse de formes et de plans. Lorsque, après le milieu du siècle, on introduira, dans cette construction statique et calme, des fonds italiens ou des personnages antiques et pastoraux, lorsque Lorrain influencera à son tour les artistes flamands, Gaspard de Witte et les Huysmans entre autres, la force créatrice des peintres des Pays-Bas méridionaux disparaîtra pour un assez long temps.

Yvonne Théry ne fait pas que dégager de la manière la plus personnelle, au long d'une étude de cent-cinquante pages, les traits de l'évolution stylistique du paysage baroque flamand. Elle donne, dans le catalogue de plus de sept cents œuvres qui suit, un appareil d'érudition et de documentation très précieux.

(Un volume reliure toile, 240 pages, 86 planches en noir, frontispice en couleurs, 3.200 francs).

PIERRE GUERRE.

L'ART ANCIEN DU MEXIQUE, texte de F. FEUCHTWANGER, photographies de I. GROTH KIMBALL (Editions Braun).

Il existe en Espagne un livre très accessible et de consultation courante sur l'art ancien du Mexique, c'est le tome X de l'histoire de l'art des éditions Espasa-Calpe, « Arte précolombiano, mexicano y maya » par José Pijoan (1946), qui étudie les sites archéologiques les uns après les autres. Malheureusement, aucun livre semblable, c'est-à-dire complet, en France. Signalons l'édition spéciale en français de la revue officielle « Mexico en el arte », parue lors de l'Exposition qui fut organisée par le Musée d'Art Moderne à Paris. Elle est composée d'une série d'articles illustrés, tous intéressants, sur la plastique, la peinture ancienne et moderne, la poésie, la musique, le baroque colonial et l'art moderne au Mexique. Signalons aussi « Art maya du Mexique et du Guatemala », par G. Médioni (Editions de la Cyme), fort remarquable, mais limité à l'ancien empire des Mayas.

Pourtant l'isthme qui relie les deux parties du continent américain est une des plus anciennes régions humaines du globe. Les civilisations s'y sont succédées, sédimentant les unes sur les autres, durant une période ininterrompue de 3.000 ans, depuis les cultures archaïques jusqu'à la conquête espagnole, au xvi^e siècle de notre ère. Aussi le public français accueillera avec enthousiasme « L'Art ancien du Mexique », de la Collection Atlantis. Son auteur nous indique qu'il n'a voulu être ni complet ni impartial, ni constituer un répertoire archéologique vaste et abondant, mais qu'il a choisi, aux époques culminantes de l'art mexicain, des monuments

et des œuvres plastiques dont le style atteigne « à la plénitude, à la pureté et à la vigueur des formes et de l'expression ». Et, de fait, la qualité des exemples choisis, de sculpture et d'architecture, si bien mis en valeur par la photographie de Irmgard Groth Kimball, est telle, que ce volume constitue le Musée Idéal de l'art ancien du Mexique. Certes, il y a ailleurs d'autres chefs-d'œuvre, mais ceux que nous livre Franz Feuchtwanger sont souvent des pièces retrouvées depuis peu, par les missions de fouilles les plus récentes ; c'est dire l'intérêt particulier sur ce point, de ce choix.

Les civilisations anciennes du Mexique nous posent des problèmes étranges et mystérieux. Elles sont un inextricable mélange de traits primitifs, voire cruels et barbares, et d'éléments supérieurement raffinés. M. Feuchtwanger fait remarquer justement que, bien qu'ayant atteint un niveau de culture très élevé, elles en sont restées, pour la technique, au stade de l'âge de la pierre, et que ce n'est que dans la période la plus tardive qu'on travailla les métaux au Mexique. Ces constructeurs de gigantesques monuments, où se mêlent colonnades et plate-formes, escaliers et pyramides, n'avaient pas d'outils de métal, ni de bêtes de somme, ni de bêtes de trait, et ignoraient l'usage de la roue !

M. Feuchtwanger fait suivre son introduction d'une carte des centres archéologiques et d'un tableau synoptique et chronologique des cultures. Son commentaire des planches précise l'intérêt de chaque pièce reproduite. Constatons avec satisfaction que, malgré Malraux, il donne les dimensions des objets reproduits, qui ne le sont pas toujours à leur échelle respective. Les effets que permet la reproduction photographique et dont profite notre vision moderne ne doivent pas faire oublier le devoir de probité et de précision du présentateur. On regrette cependant les négligences syntaxiques et orthographiques de la traduction anonyme du texte.

Reste à présent au lecteur à parcourir les pages de ce Musée Idéal. Terres cuites funéraires de Tlatilco, faces molles mais souriantes et jaguars stylisés de la culture de La Venta représentent les civilisations archaïques, mystérieuses encore pour les archéologues. Vers le IV^e siècle de notre ère apparaissent les cultures classiques de divers peuples : *Totonacas* qui créèrent la pyramide à niches ; *Zapotèques*, race d'architectes-nés, peuple non identifié de Teotihuacan, dont les masques incrustés sont d'une suprême beauté ; et enfin, *Mayas*, ces ciseleurs de la pierre : l'âge d'or de leur ancien Empire se situe aux VII^e et VIII^e siècles. Au siècle suivant, les cultures classiques disparaissent, on ne sait trop pourquoi, on suppose par suite d'invasions de peuplades venues du Nord. Le style massif et pesant de la civilisation *Toltèque* dominera le X^e siècle, tandis que les guerriers *Azèques* imposeront au XV^e siècle des formes arrondies et volumineuses qui aspirent à l'effet monumental. Quatre-vingts ans après sa fondation, leur immense empire sera détruit par les Espagnols.

Le volume refermé, les images de I. Groth Kimball prolongent en nous leur potentiel d'émotion, cette intensité et cette inquiétude d'une religion destructrice et impitoyable. La sculpture et les monuments des anciens Mexicains sont à la hauteur de leur inquiétude, et ce livre est à leur taille.

(Un volume relié toile, 112 pages, 80 héliogravures en noir, 4 en couleurs, 3.000 francs).

PIERRE GUERRE.

SEVILLE EN FETE, photographies de BRASSAÏ, textes de DOMINIQUE AUBIER (R. Delpire, éd.).

Pourquoi ne pas avouer la prévention que j'avais contre ce livre avant de l'avoir ouvert, lu et regardé ? Malgré le génie photographique de Brassaï, j'avais peur de n'y rencontrer qu'un reportage, de niveau élevé certes, mais avec tout ce que le genre peut fausser, quelquefois de son objet même, plus souvent de l'atmosphère d'un pays arbitrairement pris dans une circonstance exceptionnelle. J'avais tort. Le livre, très remarquablement présenté par l'éditeur Delpire — papiers, illustrations pleine page en hélió, cartonnage et jaquette de la couverture, et jusqu'aux pages de garde bleues reproduisant un détail très agrandi d'une jupe andalouse — le livre est un régal.

Toute l'âme sévillane et andalouse, toute la vie de la ville et d'un peuple sont condensés en cent cinquante pages agréablement alternées d'images et de texte. Henry de Montherlant, dans sa préface, nous annonce un « monde dru, gai, net, et — essentiellement — non frelaté », qui confond le plaisir esthétique et le plaisir de vivre en une joie familière et bienveillante. Dominique Aubier a écrit, en quelques chapitres courts, non pas un commentaire des photographies de Brassaï, mais un véritable panorama de l'homme andalou, de l'existence andalouse, avec tant de finesse et d'intelligence qu'on ne voit pas ce qu'un livre, fut-il de cinq cents pages, pourrait y ajouter. Avec elle, avec les traits et les anecdotes qu'elle raconte, glanés dans la rue, dans les cafés, dans les plazas de toros, ou dans les villages, c'est une Andalousie exemplaire que nous touchons, sa sensualité, son cœur et son élégance. Sa noblesse — un mot presque aussi typiquement andalou qu'*Alegria*, que signale Montherlant. Mystérieux charme de cette terre et de ces hommes, fait à la fois de contrastes et d'accords, de brutalité et de douceur. En eux il y a toujours on ne sait quel *trop-plein* difficile à définir. On ne sait quelle contradiction agréable, peut-être l'abondance dans la pauvreté et le dépouillement dans le luxe, mais comment trouver la clef unique que l'on ne trouvera jamais ? De ce charme, à son sens magique, car l'Andalousie prodigue ses philtres à ceux qui la visitent, de ce « goût » plutôt, avec sa nuance espagnole, Brassaï nous donne des images pittoresques et envoûtantes. Et d'abord celles traditionnelles des pasos et de la foule du Vendredi Saint. Mais de la rue, des terrasses de café, des marchands de crevettes et d'oublies, des camelots et des badauds. Les filles des gitans, aux robes à pois, qui défilent, rieuses, en se tenant par le bras. Les Sévillanes toutes noires, coiffées de la mantille et fleuries d'œillets rouges, et les danseuses flamencas arrondissant leurs bras au-dessus de la tête. Les cavaliers tournant dans les allées du Prado et, dans leur dos, la femme en croupe tient sa jupe drapée dans un gracieux mouvement pour dégager la longue queue du cheval. Et d'autres, et d'autres images : un homme assoupi sur un banc d'*azulejos* ; un prêtre et un vieil hidalgo arrêtés nez à nez, drapés dans leur cape usée mais splendide ; trois petites filles, trois menines, dans une calèche, avec leur bonne et leur gouvernante ; la grille d'un *patio* qui s'ouvre ; deux pénitents qui passent dans la rue assoupi de sieste ; le buisson ardent des cierges devant la statue de la Vierge, dans la nuit..

Andalousie, où l'existence a un autre goût que partout ailleurs, c'est ce goût même, et le regret qu'il entraîne, que les belles photo-

graphies de Brassaï donnent à celui qui les regarde. En cette minute précise où j'écris, dans le crépuscule de Séville, sur la petite place pavée, un crucifix sombre étend ses bras au-dessus des lumignons à huile, devant les façades blanches et secrètes qui laissent passer de temps à autre, dans le silence, un bruit familier,

PIERRE GUERRE.

QUELQUES POLICIERS

Ces temps derniers, deux volumes intéressants édités par Flammarion. Avec *La Mort et les chères petites*, de Jonathan Stagge, nous retrouvons le Docteur Westlake et sa pétulante fillette, Dawn, dont l'intelligence éveillée et le sens de l'humour viennent en aide à son père lors de ses difficiles enquêtes. *Celui qui murmure*, de John D. Carr, nous présente une solution inattendue au problème de la « chambre close ». Cet auteur a traité plusieurs fois l'énigme classique du local fermé : on admire toujours ses ingénieuses démonstrations.

Il y a longtemps, un ami me faisait découvrir Ellery Queen. J'ai aimé la plupart de ses livres. Les lorgnons d'Ellery, les moustaches d'Hercule Poirot, le monocle de Philo Vance me demeurent chers. *Deux morts dans un cercueil* (Denoël) est certainement une des premières œuvres d'Ellery Queen. Elle est compliquée, pleine de rebondissements, et notre jeune héros ne possède pas encore la maîtrise de ses dons. Mais les dernières pages réservent des surprises.

Les cinq nouvelles de William Irish, dans *Quinte à la mort* (Presses de la Cité) sont absolument remarquables. L'émotion est obtenue par les moyens les plus simples. *Une incroyable histoire*, d'ailleurs portée à l'écran, est, à mon avis, un chef-d'œuvre. J'avais également beaucoup aimé les précédentes nouvelles de W. Irish, réunies sous le titre : *Un pied dans la tombe*. Chez le même éditeur, *Trio Funèbre*, de Patrick Quentin, groupe trois nouvelles parfaites. Signalons tout particulièrement la dernière, *La longue agonie*, un « suspense » digne des plus grands éloges.

Day Keene demeure brutal et sans nuance dans ses ouvrages. *Deuil immédiat* (Denoël) est, pour les amateurs de sensations fortes, une réussite dans le genre. Tout comme l'est *Meurtre à la clef*, de H.-C. Huston (Presses de la Cité). Je dois avouer que mes préférences vont au roman policier classique, qu'on ne trouve plus guère, malheureusement.

M. B.

CORRESPONDANCE

au sujet de « Poètes de l'Argentine »

Notre fronton sur les Poètes de l'Argentine a provoqué de la part de Roger Caillois la lettre que nous donnons ci-dessous, lettre à laquelle Hellen Ferro a répondu.

Précisons dès l'abord que l'intention de notre revue n'est nullement d'instaurer une polémique à l'occasion d'un effort de propagande et de compréhension mutuelle. Le titre même de l'ensemble, Poètes de l'Argentine, exprime bien notre but précis, mais limité : faire connaître ces poètes, et non une littérature. Par chance, la Poésie échappe aux querelles dont elle est le prétexte ; tout au plus les fait-elle servir à ses conquêtes pacifiques.

Paris, le 1^{er} Mars 1954.

Monsieur Jean Ballard
10, Cours du Vieux-Port
Marseille

Cher Ami,

J'ai lu avec une surprise que je ne cherche pas à déguiser, les réflexions par lesquelles M. Hellen Ferro introduit les poèmes argentins qu'il a traduits pour votre revue. Ces commentaires sont l'écho d'un sentiment en effet répandu en Argentine, mais qui me paraît singulièrement *en retard* sur la situation présente. Ils traduisent des préventions qui, curieusement s'exaspèrent, au moment où elles perdent une partie de leur raison d'être.

La plupart des poètes cités par M. Ferro sont déjà traduits. Vous ne pouvez pas l'ignorer, puisque votre revue elle-même a publié ces traductions ou en a rendu compte. Cette semaine encore, Jean Marcenac publie un substantiel Neruda (poète chilien, il est vrai, mais le problème est identique), dans la collection *Poètes d'Aujourd'hui*, chez Pierre Seghers, et les trois volumes de la traduction française du *Chant général* sont actuellement en cours de publication. Vous vous souvenez que j'ai moi-même traduit un volume de vers de Gabriela Mistral, dont la plupart n'étaient même pas encore réunis en volume dans leur espagnol originel. Vous conviendrez que c'est là faire preuve d'une certaine attention, sinon d'une certaine vigilance. Vous vous souvenez aussi que dans la revue *La Licorne*, que publiait Susana Soca et à la direction de laquelle j'avais part, la place la plus ample était faite aux écrivains, et notamment aux poètes sud-américains ; c'est là, en particulier,

que Jules Supervielle a traduit Silvina Ocampo et que j'ai traduit pour ma part Jorge Rojas. Dans l'« Hommage à Saint-John Perse » publié par les *Cahiers de la Pléiade*, la contribution de Zalamea Borda était, certes, l'une des plus remarquables. Son nom avait déjà figuré aux sommaires de *La Licorne*, avec ceux de Felisberto Hernandez, d'Alfonso Reyes, de J.-L. Borgès, etc...

Je voudrais aussi attirer votre attention sur l'*Anthologie de la Poésie sud-américaine*, publiée en 1947 par votre collaborateur Pierre Darmangeat et A.-D. Tavares Bastos. Cette anthologie de plus de 450 pages contient des poèmes de la plupart des auteurs que présente M. Ferro (il arrive même que ce soit les mêmes textes). Il serait également injuste de passer sous silence les traductions que MM. Verheisen et Vandercammen publient régulièrement dans le *Journal des Poètes*. Si Vicente Huidobro, si Alfredo Gontogen, pour ne mentionner que des morts, ne sont pas traduits, c'est seulement parce qu'ils ont publié à Paris, en français, nombre de leurs poèmes : leur inspiration d'ailleurs n'en est pas moins américaine. Mais Jorge Carrera Andrade, mais Octavio Paz, mais Jaime Torres Bodet, mais Vinicio de Moraes et combien d'autres sont traduits. Vous n'ignorez pas davantage que l'année dernière a vu paraître chez Hachette l'*Histoire de la Littérature américaine de Langue espagnole*, de R. Bazin.

Je cite pour mémoire l'*Anthologie de la Poésie mexicaine*, publiée sous les auspices de l'Unesco, que Paul Claudel a préfacée. Je veux seulement vous signaler qu'elle sera suivie d'une *Anthologie de la Poésie ibéro-américaine* actuellement en préparation et que, dans la même collection, paraîtront prochainement une traduction du *Martin Fierro* de José Hernandez et la réédition d'une traduction déjà ancienne d'une œuvre maîtresse de la poésie uruguayenne, *Tabaré* de Zorilla de San Martin, que Barrès admira. Jules Supervielle a bien voulu reviser cette traduction. Je passe sur celles des romans de Ciro Alegria, de Romulo Gallegos, de Manuel de Jesus Galvan, de Miguel Angel Asturias, de José Lins do Rego et de la dizaine d'autres qui sont prévus. J'ai l'impression que les vœux de M. Ferro sont comblés au delà de ses désirs, peut-être au delà de ses connaissances, car on connaît mal, à Buenos-Aires la littérature des autres pays de l'Amérique espagnole. C'est au point qu'il m'est arrivé de m'en trouver surpris et de m'en indigner, ce qui est, après tout, assez paradoxal, de la part d'un étranger au continent. Cependant, l'incuriosité que M. Ferro reproche aux cercles français à l'égard de la littérature argentine n'est rien auprès de celle dont font preuve les cercles argentins à l'égard des littératures des prétendues Républiques sœurs ; et avec quelle inconsciente, mais implacable persévérance ! Il me semble en tout cas urgent de rappeler fermement à un certain nationalisme argentin que le critique français (ou anglais, ou allemand, etc...) n'a pas devant lui la seule littérature argentine, mais celles d'une vingtaine de pays américains de langue espagnole.

M. Hellen Ferro considère, dans son introduction, Jorge Luis Borgès comme l'écrivain le plus remarquable de la nouvelle école argentine. Je ne le contredis pas, mais je n'exagère pas en affirmant que les œuvres de cet écrivain ont été accueillies avec un véritable enthousiasme par la critique française (je pense à *Fictions*, publié en tête de la collection de la *Croix du Sud* que je dirige aux éditions Gallimard et à *Labyrinthes*, que je viens de traduire). Actuellement, on peut prétendre, sans paradoxe, que Borgès est mieux connu, plus

admiré et, surtout, *plus étudié* sur les bords de la Seine que sur ceux du Rio de la Plata. Je ne crains sur ce point aucun démenti. Lorsque j'ai traduit *Voix* de Antonio Porchia, ses compatriotes, qui sont aussi ceux de M. Ferro, le connaissaient si peu qu'ils m'ont simplement accusé de l'avoir inventé de toutes pièces.

Quant à la collection *La Croix du Sud*, consacrée exclusivement à la littérature ibéro-américaine, n'est-elle pas l'expression d'une volonté d'accueil qui n'a pas son équivalent dans les autres pays et dont cette littérature est peut-être ici la seule à bénéficier sous cette forme ? A ma connaissance, *La Gloire de don Ramire*, d'Enrique Larreta n'a pas été rééditée, mais je viens de reprendre dans cette collection *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes. Cette victoire de la pampa sur l'Escorial est-elle de nature à déplaire à M. Ferro ?

De tout côté, je ne vois que réalités propres à infirmer les allégations de votre correspondant.

Je désirais vous donner quelques exemples pris au courant de la plume. Je n'entends nullement commencer une biographie systématique des traductions récentes de la poésie ou de la littérature sud-américaine. J'ai encore moins l'intention de faire l'histoire des rapports littéraires franco-argentins, d'étudier au XIX^e siècle l'influence d'un Paul Groussac, au XX^e, celle d'une Victoria Ocampo et de la revue *Sur*. Exemples opposés, quasi symétriques, le Français écrivant en espagnol, l'Argentine volontiers en français : pour tant je me persuade qu'en l'un ou l'autre cas, la littérature argentine n'est pas sortie perdante, en valeur absolue comme en saveur nationale.

J'en ai dit assez, il me semble, pour vous convaincre qu'une revue du niveau, du sérieux et de l'autorité de la vôtre, n'eût pas dû publier sans commentaires des opinions dont je ne discute nullement l'inspiration, mais dont le moins qu'on puisse dire est que sur le simple plan des *faits*, elles témoignent d'une grande légèreté ou d'un grand défaut d'information.

Je m'excuse nullement les intellectuels français qui par le passé ont eu le grand tort d'adopter sans s'en rendre compte une attitude condescendante et dédaigneuse envers l'Amérique du Sud. Je sais que certains visiteurs des plus illustres, qui comptent généralement parmi les plus âgés, prolongent cette tradition de coupable suffisance. Je m'assure néanmoins que l'accusation est tardive. Je ne crois pas que la France ne sache pas accueillir la littérature d'Amérique ibérique. D'autres littératures pourraient plus justement se plaindre de la faveur particulière dont celle-ci bénéficie, et, inversement, je n'aperçois pas beaucoup de pays qui traduisent dans une même proportion les écrivains et les poètes américains de langue espagnole. Je voudrais que M. Ferro consultât quelquefois l'*Index Translationum*.

Je sais que vous aurez à cœur de ne pas laisser vos lecteurs sous le coup d'une revendication dont — encore une fois — je comprends parfaitement les motifs qui l'expliquent sans la justifier, mais qui se révèle à l'examen en grande partie désuète.

Je suis sûr que vous accueillerez avec générosité cette protestation qui vient d'un ami. Je me crois autorisé à l'élever plutôt qu'un autre, à cause du très profond intérêt que j'éprouve à l'égard des littératures ibéro-américaines et, particulièrement, de l'Argentine, et parce que cet intérêt n'est pas demeuré sur le plan des

vaines paroles. Les noms de Valery Larbaud, de Marcel Bataillon, de Francis de Miomandre, de Max Daireaux, de Georges Pillement et d'autres sont d'assez sûrs garants qu'une telle sympathie n'est pas isolée et qu'elle est loin d'être toujours paresseuse.

Vous le reconnaîtrez d'autant plus facilement, cher Ami, que votre revue, irrégulièrement et par la publication même des poèmes rassemblés par M. Ferro, a démenti les plaintes dont il les a fait précéder.

Croyez-moi votre très fidèlement dévoué.

ROGER CAILLOIS.

Les lenteurs du courrier et la mise au point nécessaire ne nous ont guère permis de recevoir la lettre de M. Hellen Ferro, partie après le 7 Juin de Buenos-Ayres, avant le début de Juillet. Voici sa réponse :

Le 7 Juin 1954.

Monsieur Jean Ballard
« Les Cahiers du Sud »
Marseille

Cher Monsieur,

Je viens de lire la lettre de M. Roger Caillois que vous avez eu l'amabilité de me communiquer en m'annonçant sa publication dans « Les Cahiers du Sud ». Je n'ai pas l'intention d'engager une polémique. M. Roger Caillois reconnaît lui-même que mes réflexions sont l'écho d'un sentiment assez répandu en Argentine. Si ce sentiment existe, c'est donc que la politique culturelle française dans mon pays est mal dirigée, à plus forte raison si, comme mon critique le fait remarquer, ce reproche que les Argentins font aux Français n'a pas de raison d'être. Je n'ai moi-même enregistré ce sentiment diffus que pour y remédier, et si des écrivains comme M. Caillois persistent dans leur erreur et taxent de mauvaise foi des avertissements qu'inspire notre amour de la France, c'est à eux, et non à nous, que devra être imputée cette erreur.

M. Roger Caillois a passé plusieurs années en Argentine. Le ton d'irritation qui transparait sous sa courtoisie quand il vous écrit, me fait croire qu'il se sent touché personnellement. Le problème que je vous exposais était plus profond, plus général, et ne se ramenait pas à la compréhension ou à l'incompréhension que pourrait avoir de l'Argentine un Français qui y a résidé de longues années. En outre, on peut passer toute sa vie dans un pays étranger ; si on ne sort pas du cercle de ses propres compatriotes ou des personnes qui admirent votre pays, on peut tout ignorer de la véritable psychologie du peuple dont on est l'hôte. Je conseillerais à M. Caillois, au lieu de consulter les statistiques, de mieux observer les répercussions sur le plan humain de la culture qu'il représente.

M. Roger Caillois peut être sûr que ni moi-même, ni aucun des écrivains argentins n'ignorons les traductions qu'ont faites les personnes, les revues ou les organismes qu'il cite ; je crois pourtant vous avoir dit dans une de mes lettres que la charité ne consiste pas à faire des dons, mais bien plutôt à aimer et à comprendre ceux que l'on aide. Ne tenons pas compte du fait que je m'occupe des relations culturelles de la France avec l'Argentine, et non de l'Argentine avec la France ; et que des personnes qu'a citées M. Caillois, quelques-unes seulement sont nommées ici (je pourrais mentionner d'autres auteurs déjà traduits, ou qui vont l'être), il n'en reste pas moins que M. Caillois a négligé quelques faits importants que je signalais. A savoir que : 1° La culture française est toujours importée en Argentine en vertu d'un critère du « dernier cri » ; 2° L'écrivain argentin n'a pas l'impression que l'on s'intéresse vraiment à lui. (Les statistiques donneront raison à M. Caillois, mais si on demande à des écrivains français ce qu'ils connaissent de notre littérature, on se rend compte qu'ils n'en connaissent pratiquement rien. La préface que Paul Claudel — que j'admire en tant qu'écrivain et en tant que catholique — a faite pour une anthologie de la Poésie Mexicaine, est un clair exemple de ce que je veux dire). Négligeant mes conseils sur le fait que le sentiment national argentin est très vil et facile à blesser, M. Caillois allègue en guise d'excuse que la France se trouve en présence non de notre seule littérature, mais de celles d'une vingtaine de pays d'Amérique Latine. La phrase manque évidemment de tact, mais là n'est pas le point le plus important : ou bien nous devons croire que M. Caillois se trompe, et penser que la France peut s'intéresser de façon critique non seulement à vingt, mais à deux cents pays, même s'ils sont Américains : ou bien, avec cette phrase, M. Caillois me donne raison, quand j'ai affirmé que la France faisait cadeau de sa culture, puisque telle est sa façon d'agir, mais qu'elle n'accepte ni ne reçoit rien en retour, et ne s'intéresse pas réellement aux autres cultures.

L'U. N. E. S. C. O. est un organisme très bien informé, du moins la lettre de M. Caillois nous le donne-t-elle à croire, mais, dans l'état actuel de notre littérature, traduire Martin Fierro c'est à peu près comme si l'on traduisait la *Chanson de Roland* ! Contrairement à ce que pense M. Caillois, la victoire de la Pampa sur l'Escorial ne me plaît pas du tout. Une fois de plus, M. Caillois, en voulant me contredire, me donne raison. En effet, dans ma note préliminaire à votre fronton (ce n'était pas un essai), j'ai affirmé que si un Français s'intéressait à la littérature argentine, c'était uniquement par attrait du pittoresque, d'une couleur locale déjà dépassée. Je suis heureux que Neruda soit connu en France, c'est un grand poète, le plus important d'Amérique, mais est-il connu en tant que poète chilien ou en tant que poète communiste, appuyé par une propagande bien faite ? Il me plairait de le savoir, car la nuance est d'importance.

J'ai souri devant l'affirmation pleine de rondeur (vanité ou candeur ?) selon laquelle Borges serait plus étudié sur les rives de la Seine que sur celles du Rio de la Plata. Quant à Antonio Porchia, les Argentins persistent à l'ignorer. On peut admirer un intellectuel étranger d'essayer de découvrir les valeurs néconnues d'un pays où il habite en passant, on doit même lui en savoir gré, mais son jugement peut être erroné. L'« index translationum » ne m'est pas inconnu, puisque je gagne ma vie en faisant des traductions du français, de l'anglais et de l'italien.

Un passage de la lettre de M. Caillois m'a particulièrement déplu, bien qu'il me prouve combien j'ai raison. Cette fois, il ne s'agit pas de vanité, mais d'ignorance ou de mauvaise foi. M. Caillois prétend s'être maintes fois indigné de l'ignorance des milieux argentins à l'égard des littératures des « prétendues » républiques-sœurs. Tout d'abord, il est facile de remarquer qu'en avançant cette affirmation, il entend contredire le passage de ma note où j'affirmais que l'on rencontre fréquemment des Français épris de culture, résidant en Argentine depuis de longues années, qui sont plus au courant de la dernière nouvelle de Merle ou du dernier article de Maulnier que des œuvres fondamentales des romanciers et des poètes argentins. En second lieu, lorsque dans ma note, sans faire étalage d'érudition ou d'appartenance à l'U. N. E. S. C. O., mais en connaissance de cause, j'ai parlé du « snobisme » régnant dans les « élites » qui, argentines ou françaises, répandent la culture de la France, je faisais allusion à ces cercles, dont M. Caillois ne s'est jamais éloigné pendant son séjour argentin, cercles qui réduisent la littérature à un thème de propos de café et n'en font pas un problème réel touchant à l'essence de l'homme. C'est par ces cercles que nous est transmise la culture française, et si cette culture est de plus en plus éloignée du peuple argentin, si elle ne peut résister à l'invasion d'autres influences, c'est à eux qu'on le doit. Le cercle que fréquentait M. Caillois ignorait naturellement les romanciers des Républiques sœurs. D'autre part, puisque M. Caillois cite la revue *Sur*, je vous prie de lui dire que dans ses pages ont trouvé accueil presque tous les écrivains d'Amérique. En fait, ce n'est pas l'ignorance, mais l'indifférence d'un groupe bien déterminé, que M. Roger Caillois a érigée en règle générale.

Veillez agréer, je vous prie, l'assurance de ma considération distinguée.

HELLEN FERRO.

Nos lecteurs estimeront sans doute que dans cet échange de lettres, les interlocuteurs ne sont pas sur le même plan.

Roger Caillois porte le problème sur le terrain plus vaste de l'Amérique latine, alors qu'Hellen Ferro parle pour l'Argentine seule et reste en cela près de l'objet de notre fronton.

Le second demande aux responsables français un choix mieux approprié à son pays en ce qui concerne l'exportation de notre pensée. C'est une chose pour laquelle on ne saurait négliger son avis.

Quand il souhaite que le lecteur français — en France et en Argentine — fasse un pas en avant vers les représentants de la jeune génération et ne s'en tienne pas aux gloires d'une époque révolue, il serait difficile de ne pas lui donner raison.

Roger Caillois exige de l'effort considérable fait par l'édition française et surtout par des traducteurs admirables. Là, nous sommes, bien entendu, tout à fait d'accord. Son dévouement à cette cause, sa compétence, lui confèrent une autorité indiscutable. N'est-il pas orfèvre... et orpailleur ?

NOSTALGIE
D' HOMÈRE

LA NOSTALGIE D'HOMÈRE

La poésie d'Homère est souvent sombre: de l'angoisse au regret, du désespoir à la mélancolie, en passant par « la tristesse d'Achille », si justement analysée naguère par G. Méautis, elle reflète toutes les nuances des émotions et des passions les plus douloureuses, dans un monde soumis irrémédiablement au caprice des dieux. On y peut fonder, comme fit quelque temps Alain dans ses cours et ses commentaires sur Homère, une étude solide, à peu près complète, des mouvements essentiels du cœur humain.

L'un des sentiments dont la nature est devenue le plus confuse, à travers l'influence de la littérature sur nos penses, le jeu des associations d'images, des combinaisons d'émotions, des métaphores du langage, peut être retrouvé là, plus proche du cœur et plus fidèle à ses origines. Ce sentiment qui se répercute dans l'*Iliade* et s'amplifie dans l'*Odyssée*, c'est la nostalgie.

Nostalgie, c'est en grec le mal du retour, soit à peu près, comme nous disons communément en français, mais déjà plus étroitement, le mal du pays. Ce mal du retour se précise en effet le plus souvent, et déjà dans Homère, comme le besoin obsédant du retour au pays où s'est écoulée notre enfance, à la terre de nos parents, vivants ou morts, qu'Homère appelle, selon l'une des formules les plus puissantes de sa poésie, « *la terre-patrie* ».

Ce sentiment est aujourd'hui pénétré de littérature, et du reste, parmi les noms et les images qu'il évoque dès qu'il se précise dans notre conscience, s'imposent en général le nom et la figure d'Ulysse. environnés des souvenirs de l'*Odyssée*, dont le titre même s'est fixé dans notre langue tout chargé de ce sentiment, et dont les résonances se sont fixées de même dans notre poésie avec les *Regrets* de Joachim du Bellay :

*Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage,
Ou comme cestuy-là qui conquît la toison,
Et puis est revenu, plein d'usage et raison,
Vivre entre ses parents le reste de son âge !*

Est-il besoin de mutiler au passage un quatrain qui paraît d'une si belle venue pour souligner que le deuxième vers en est évidemment rapporté, efflorescence érudite appelée par le rythme et la structure du poème dans le travail conscient d'élaboration, et que l'hémistiche final des deux vers suivants a dû naître sans doute aussi tout à la fois de l'appel des rimes et du développement du discours ? Au point de départ de la création, à l'instant de l'inspiration proprement dite, ce qui a surgi d'un coup à la pensée du poète, c'est le premier vers et le début des deux derniers.

Nul doute par conséquent que la figure d'Ulysse, loin d'être comparaison savante et cheville de style, ne fasse corps ici avec le sentiment lui-même, ne constitue désormais pour ainsi dire l'une de ses données immédiates, liée au besoin et à la pensée du retour auprès des parents, au moment où celle-ci s'impose à l'âme du poète angevin retenu au loin parmi les ruines et les fastes de Rome.

Une autre donnée presque immédiate aussi, c'est l'image qu'éveille aussitôt, chez du Bellay, la nostalgie, celle de la fumée qui monte des cheminées, et celle du toit d'ardoise de la maison paternelle parmi les maisons du village. On peut en revanche parier ici qu'au lieu d'un souvenir de l'*Odyssée*, où dès les premiers vers on voit Ulysse rêvant « *de voir monter la fumée de sa terre* » (1), il y a une rencontre sincère et naturelle entre les deux poètes, autour du signe millénaire du toit et de la fumée, symbole de la chaleur, de la douceur, du bien-être, de la protection et de la paix, dont le souvenir et l'espoir à la fois s'attachent au foyer paternel et au pays d'enfance.

Telles sont donc les données élémentaires de la nostalgie lorsqu'elle reparait, en sa simplicité et en sa pureté, dans notre poésie classique.

A vrai dire, avec la figure même d'Ulysse, les souvenirs de l'*Odyssée* et ce qu'évoquent ces noms dans notre langue, la nostalgie, qui apparaît bien comme l'un des sentiments les plus profonds et les plus anciens de l'âme humaine, se complique déjà et nous offre un autre visage que le mal du pays, qui est désir d'échapper, mais d'une autre façon, au milieu et au moment où nous nous trouvons engagés par le cours naturel de notre vie: le goût de l'aventure pour elle-même, qui sans doute déjà a réussi à arracher Ulysse

(1) *Od.*, I, 57-59.

de son Ithaque, comme Achille de Phthie, pour la conquête de Troie, vibre au cœur de l'Ulysse de l'*Odyssée* quand il déroule pour Alkinoos le souvenir de ses voyages; ce goût animait à coup sûr le public pour lequel le poète fut amené à suspendre longuement le retour d'Ulysse et le massacre des prétendants, attendus avec anxiété depuis le début du poème, vers lesquels celui-ci marche implacablement, pour développer à plaisir ces récits, ajouter au passage des épisodes de la guerre de Troie inconnus de l'*Iliade*, introduire l'esquisse des propres retours de Nestor, de Ménélas, d'Agamemnon. Il n'est pas sans doute d'épopée sans un public animé du goût de l'aventure.

Plus tard, à l'écho qui s'en répète à travers les littératures, depuis l'alexandrine, les idylles et les romans grecs, se mêlent, dans un monde excédé d'aventures, les inquiétudes nouvelles de l'âme, et surgit le rêve d'un autre monde, où l'on imagine, comme on le dit parfois, sa vraie patrie, connue ou inconnue, attendue comme le havre caché de notre destinée ou le lieu secret de notre bonheur, — projection, semble-t-il encore, dans un avenir ou un temps indéterminé de la douceur passée de l'enfance et du foyer. Le terme en est pour nous la nostalgie de nos romantiques, rêveries nimbées de mysticisme de Lamartine ou de Vigny, presciences ou réminiscences de Nerval ou de Baudelaire,

*...Tout y parlerait
A l'âme en secret
Sa douce langue natale.
Là tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme, volupté.*

Ainsi, langage et poésie nous guident sûrement: le sentiment de la nostalgie, dès qu'il se constitue et se définit, apparaît, selon un schéma quasi hégélien, comme la synthèse de l'un de ces couples de besoins contradictoires qu'on retrouve au fond de l'âme humaine, s'appelant l'un l'autre, par une manière de loi d'équilibre ou de compensation, pareils à ceux que dénombre S. Weil au début de son *Enracinement*. Ce sont ici, — traduisant, selon les vues pénétrantes d'Alquié dans son *Désir d'éternité*, notre lutte contre l'irréversibilité du temps, sans doute aussi contre le mécanisme automatique de son déroulement, — le besoin du retour au bien-être et au repos de l'enfance, et celui de s'élancer plus vite et plus avant à travers le monde et la vie. Voire au-delà de la vie.

Ces deux besoins en effet cherchent satisfaction en se transposant dans le cadre de l'espace, par le retour vers les lieux et le pays de l'enfance, ou l'élan vers un monde

lointain. Inséparables par nature, — il n'est point, on le sait, de regret et peut-être d'amour du pays sans le voyage ou l'exil, — ils prennent ainsi, dès qu'on les reconnaît, le double visage de l'attachement au foyer et de l'appel de l'aventure, double visage de la nostalgie.

La personnification la plus ancienne, et tout aussitôt la plus vivante et la plus complète qu'ait suscitée ce sentiment parmi les créatures de la poésie, c'est bien celle d'Homère, cet Ulysse naviguant au retour de la prise de l'opulente Troie vers sa pauvre et rocheuse Ithaque, Ulysse errant sur les routes hasardeuses de la mer, entre Circé, l'enchanteresse des pays mystérieux et sauvages, la marchande d'oubli des escales et des ports, ou la nymphe lointaine, celle des rêves secrets, Calypso en sa grotte océane, et Pénélope, l'épouse fidèle, gardant la terre et la maison auprès du vieux père et du fils, assise dans la chambre devant sa toile interminable.

Il vaut la peine d'analyser, en cette première étape de son histoire littéraire la nostalgie, de mesurer la place qu'elle tient dans la genèse et le développement de l'œuvre d'Homère. (2) Cette place est essentielle: l'obsession de la nostalgie se répercute à travers les réflexions personnelles du poète, d'un poème à l'autre; d'un poème à l'autre, elle pénètre plus ou moins profondément l'âme de tous les personnages, et finit par s'inscrire dans le cadre des formules que forge le rythme de la récitation épique. Dans le second des deux poèmes, dans l'*Odyssée*, qui appartient à un autre âge de la carrière du poète, plus libre désormais à l'égard des traditions de l'épopée, plus soucieux notamment de préparer et de construire, le sentiment de nostalgie en vient à constituer, avec l'apparition d'un personnage principal, le trait dominant de ce personnage, Ulysse, et à commander le développement et la structure nouvelle, proprement dramatique, du récit. On croit même entrevoir que ce sentiment ait été, cette fois, à l'origine même de l'œuvre, l'un des éléments décisifs de l'inspiration du poète.

Du moins cet épanouissement établit-il un lien saisissant entre les deux œuvres, nous frayant un aperçu du même coup jusqu'à la personnalité de l'auteur, nous permettant peut-être de situer avec le plus de certitude le public avec lequel celui-ci sut établir l'accord intime de sentiments qui soutint son effort et sa réussite.

(2) On trouvera quelques aperçus sur le poète et la genèse de l'œuvre dans nos *Points de vue sur Homère*, publiés dans les Nos 311, 313 et 314 de ces *Cahiers*.

Lorsque Chrysès, prêtre d'un temple voisin, s'en vient, au début de l'*Iliade*, auprès des chefs de l'armée achéenne pour les supplier de lui rendre sa fille Chryséis, le vœu qu'il forme en leur faveur, en même temps qu'il leur offre une riche rançon, c'est, après avoir conquis Troie, « *de bien rentrer au foyer* ». (3)

Dans la langue du prêtre d'Apollon, pétrie de formules rituelles, au moment où celui-ci accomplit à l'égard des puissants seigneurs achéens les mêmes gestes qu'on accomplit dans les sanctuaires à l'égard des maîtres tout-puissants des hommes et du destin, il est notable que ce vœu occupe exactement la place du vers où s'inscrivent en général les formules les plus rigides, les plus archaïques de la langue épique, celles qui, dans la fin du vers où le rythme va s'affermissant, remplissent exactement les cinq syllabes du dernier couple de pieds, celles qui, en bien d'autres cas, paraissent le plus directement empruntées à la langue religieuse. Or cette formule, bien des fois reprises par le poète à travers l'*Iliade*, s'y retrouvera sous la même forme de vœu et à la même place dans le début d'une prière, (4) — la prière qu'au dernier chant Hécube adresse à Zeus lorsque Priam s'apprête à partir pour son aventureuse expédition vers le camp des Achéens et la tente d'Achille.

On peut, je crois, reconnaître ici sans grand risque d'erreur une formule consacrée qui devait être celle, dans leurs prières et dans les dédicaces gravées sur leurs offrandes, des marins et des voyageurs fréquentant ces sanctuaires côtiers de la Troade et de l'Eolide, et demandant aux dieux, selon la formule dictée par les prêtres, au moment d'aborder les détroits et la « mer inhospitalière », de bien « *rentrer au foyer* ».

On pénètre ainsi plus avant le sens et la portée de cette scène de l'*Iliade*, quand va surgir la terrifiante figure de l'Apollon dispensateur de fléaux, répandant la peste sur l'armée achéenne. On mesure en effet l'insolence impie d'Agamemnon, bien propre à attirer sur lui-même et sur son armée le courroux divin, lorsque celui-ci s'emporte contre le prêtre, et lui déclare que sa fille ira vieillir et mourir en Argos, « *loin de son pays* ». (5) Relevons ici du même coup, occupant la même position dans le vers, la deuxième formule qui se répète également à travers *Iliade* et *Odyssée*, et forme comme le pendant de la précédente.

La troisième formule, où se cristallise en sa simplicité le sentiment de nostalgie, et qui complète, avant les variations

(3) *Il.*, I, 19.

(4) *Il.*, XXIV, 287 ; de même *Od.*, IX, 530, XXI, 211.

(5) *Il.*, I, 30.

et les assouplissements de l'*Odyssée*, le répertoire poétique de l'auteur de l'*Iliade*, c'est, toujours dans la même position, la fameuse et monotone finale de « *la terre patrie* ». Celle-ci s'amplifie souvent, selon un phénomène propre du style épique, par l'addition d'un élément de liaison et occupe alors en son entier le deuxième hémistiché, « *en la douce terre patrie* », et même, se renforçant, déborde sur la première partie du vers, « *à la maison, dans la douce terre patrie* ». (6)

C'est un problème que de distinguer, parmi les formules ainsi reconnues, les groupes de mots ainsi liés dans un ordre et une position inamovibles par la cadence du vers épique, ceux qui ont pu être transmis au poète par tradition dans le bagage des aèdes, et ceux qui ont pu être coulés dans le même moule par le génie propre d'Homère. La réponse ne paraît guère douteuse en définitive si, comme on l'apercevra dans la suite, ces formules se trouvent exprimer avec puissance un sentiment qui pénètre tout le poème et qu'on croit sentir né du cœur même du poète. Fort rares au demeurant sont les formules de ce type qui, au lieu de fixer l'appellation ou les attributs d'un dieu, ou un geste rituel, expriment ainsi un sentiment. Il y a là presque sûrement un exemple des transpositions propres au développement du style épique.

Il semble bien qu'ici, partant sans doute d'une formule consacrée et lui rendant en son œuvre une résonance humaine et émouvante, Homère, après l'avoir ainsi régénérée, ait tiré des lois du mètre et des procédés de la récitation épique des formules neuves et du même coup des effets personnels et puissants.



Or le prêtre d'Homère, qui sait ses formules, sait aussi déjà, — naïf complice du poète en ce début de l'*Iliade*, — quel sentiment il faut toucher pour avoir chance d'émouvoir les Achéens. Priam encore, au dernier chant, n'usera pas d'une autre voie pour attendrir Achille et recouvrer le corps d'Hector : le prêtre forme un vœu ; il évoquera, lui, par un autre biais, le souvenir du vieux père et du même coup l'espoir de retour au pays. (7)

C'est que, dans la psychologie juste et forte, mais simple, de l'*Iliade*, deux sentiments se partagent d'un bout à l'autre les cœurs de l'armée et des chefs achéens.

(6) P. ex. *Il.*, II, 140, 158, 162, etc...

(7) *Il.*, XXIV, 492, 556-557.

Ce sont d'une part, — appétit du butin ou de la gloire, fidélité à la parole donnée ou à l'honneur guerrier, goût de la bataille ou de la vengeance, — le désir de vaincre et de s'emparer de Troie, de pousser jusqu'au bout l'ardente aventure où l'on s'est engagé, et d'autre part, obsédant, répété par le poète comme une litanie sur le cadavre de chaque guerrier qui tombe, le regret du foyer, la soif du retour au pays.

On observera que le balancement entre ces deux sentiments commande, dans la première moitié du poème, les remous confus de l'interminable lutte, combats entrecoupés par la trêve et les deux faux départs. Il arrive en effet que l'emporte le désir de rentrer. Mais lorsque vient le moment où l'armée devra désormais, avec l'assaut du camp par Hector, lutter jusqu'au bout pour sauver avec ses navires l'espoir même du retour, alors le poète souligne le revirement, si important et si soudain qu'il y reconnaît au début du chant XI une intervention de Zeus (8) : il faut que Zeus envoie Eris lancer l'appel aux armes en plein milieu du camp, du haut de la nef d'Achille, pour renverser la situation et faire triompher chez les Achéens l'ardeur belliqueuse sur le puissant désir de rentrer au pays (9) :

*Là s'arrête la déesse et elle pousse un cri grand et terrible,
qui monte, et chez les Achéens grande force elle verse
[à chacun
dans le cœur, à n'avoir plus de cesse pour guerroyer et
[batailler;
pour eux alors la bataille se fait plus chère que de rentrer
dessus les nefs profondes vers la douce terre patrie.*

Mais aucun héros, même par la suite, ne rêve d'une autre joie au plus dur du combat que de celle qui marquera le moment où il retrouvera « la terre patrie », dont il égrène parfois les images plus précises, « sa haute demeure », ses parents, — père, mère, épouse et enfants, — et parfois l'opulence de ses biens.

Qu'il meure dans le combat, et le voilà, — achéen, ou tout aussi bien, dans les rangs troyens, parmi les alliés venus de loin, thrace ou lycien, — à jamais privé de revoir le pays, et même, deuil plus cruel encore, de ce bonheur suprême, imaginé jusque dans la mort, celui d'être couché par les mains maternelles et enseveli dans la terre de la patrie. Ainsi se précise et se diversifie la litanie rituelle : « *Il ne reviendra plus dans la terre patrie* », tantôt avec le premier mort de la guerre de Troie, Protésilas : (10) : « *Il ne reste*

(8) Sur le sens psychologique et humain des interventions divines, voir *Cahiers du Sud*, N° 313, p. 471-473.

(9) *Il.*, XI, 10-14.

(10) *Il.*, II, 699-701.

plus de lui au pays qu'une épouse aux joues déchirées et un palais inachevé », tantôt, comme en XXI, 123 : « Ta mère ne te mettra pas sur ton lit funèbre ».

Ulysse connaît bien ce sentiment, qui pourtant, dans l'*Iliade*, à peu près seul des héros achéens, ne cède jamais à la nostalgie ni ne la laisse même paraître, lorsqu'il entreprend, après le premier projet de retraite, de ressaisir le moral des troupes (11) :

*Bien sûr, c'est une épreuve à se lasser et à vouloir rentrer.
C'est que, lorsque tout un mois déjà on est loin de sa
[femme,
on maugrée, avec une nef bien charpentée, quand les vents
de tempête vous retiennent, et la mer qui grossit.
Et pour nous voilà la neuvième qui s'achève des années
que nous restons ici. Aussi je n'en veux pas aux Achéens
de maugréer près de leurs nefs cambrées; mais tout de
[même
c'est une honte de rester si longtemps pour revenir à
[vide...*

Agamemnon au contraire laissera par deux fois grandir et l'emporter parmi ses troupes l'envie du retour, la première fois par ruse, pour éprouver leur moral, — et l'épreuve est concluante : une ample comparaison évoque la ruée vers les navires des hommes « qui clament jusqu'au ciel leur joie de rentrer », — la deuxième en revanche parce qu'Agamemnon lui-même, devant l'obstination d'Achille, a perdu l'espoir de vaincre. (12)

Mais Achille, dont le tertre funéraire s'élèvera, — les auditeurs de l'*Iliade* le savent, — sur le rivage étranger de Troie, personnifie jusqu'au tragique ce déchirement.

Achille croit encore, au début du poème, pouvoir choisir entre les deux destins qui lui furent offerts à sa naissance et révélés depuis par sa mère Thétis, entre la gloire au risque d'une prompte mort et la vie lente et paisible au foyer paternel; et jamais il ne parviendra, malgré l'impulsive et impérieuse nature qui déjà l'entraîne vers la gloire et la mort rapide, à renoncer délibérément à la douceur de la seconde de ces voies. Plus d'une fois encore, et en particulier lorsque Phoinix, au cours de la suprême ambassade du Chant IX, a, pour essayer de le fléchir, remué ses souvenirs d'enfance, il croira pouvoir se décider à repartir, et parlera de renoncer définitivement au combat pour rentrer au pays. (13)

(11) *Il.*, II, 291-298.

(12) *Il.*, II, 153-154, IX, 26-28.

(13) *Il.*, IX, 393, 398-400, 410-419, 618-619.

Mais lorsque son sort est joué, lorsque sa mère Thétis sait qu'elle ne connaîtra pas la dernière joie d'une mère mortelle, « la joie de l'accueillir au palais de Pélée », lorsqu'Achille lui-même, par les larmes et par la voix prophétique de son cheval, en est solennellement averti, alors la nostalgie se tourne chez lui en une fureur désespérée; le goût du massacre et de la vengeance, que plus rien ne tempère, s'empare de lui tout entier. Et pourtant, bien qu'il coupe de ses mains, renonçant au retour, les boucles de sa chevelure vouées au fleuve Spercheios à son départ en échange du jour où il reverrait son pays, Achille se laisse encore émouvoir par Priam à la seule évocation de son père et d'un illusoire retour, dont il ose à peine nier l'espérance.

Les femmes, dont le destin est d'adopter avec le mariage un nouveau foyer, ne paraissent pas connaître la même nostalgie ou la connaître avec la même puissance. Aussi bien restent-elles en général attachées à ce nouveau foyer, à l'écart de toute aventure, évoquant rarement le toit paternel et les horizons de leur enfance. Pénélope, dans l'*Odyssée*, ne songera à rejoindre la demeure paternelle qu'au cas où, assurée de la mort de son mari, elle pourrait ainsi, pour son fils Télémaque, sauver du pillage des prétendants, la maison et les biens d'Ulysse dont elle est gardienne. Andromaque, dans l'*Iliade*, rappelle à Hector, son époux, qu'elle a perdu ses frères et son père pour mieux lui faire sentir qu'il lui est tout.

Aussi n'en est-il que plus saisissant de voir dans les deux poèmes la nostalgie gagner l'âme de la seule héroïne séparée du foyer conjugal en un exil plus ou moins consenti : Hélène, — chez qui l'emporte aussi une autre ardeur, celle que met en elle Aphrodite et qui l'attache à Pâris, — lorsqu'elle apprend dans Troie la trêve entre les deux armées, est ébranlée soudain, à l'appel d'Iris, par les souvenirs du passé, de son premier époux, de ses parents, de son pays; elle court aussitôt sur le rempart pour reconnaître de là Ménélas et les chefs achéens; le vieux Priam en sa bienveillante sagesse ne manque pas de deviner ce sentiment. (14)

Elle rappellera elle-même à Télémaque, dans l'*Odyssée*, cette soif du retour, toujours prête à s'éveiller, — il est vrai que c'est alors elle qui parle, et devant Ménélas, — lorsqu'elle lui raconte un exploit de son père, une audacieuse incursion d'Ulysse dans les murs de Troie qui fit un instant renaître en elle cet espoir. (15)

Peut-on déjà croire que, fugitives ou répétées, esquissées ou clairement soulignées dans le schématisme de l'analyse

(14) *Il.*, III, 139-140, 163, 179.180.

(15) *Od.*, IV, 260-263.

psychologique, de telles notations ne soient que de simples résidus ou emprunts traditionnels, et ne viennent pas plutôt du poète lui-même, conférant une résonance vraie aux formules anciennes ou nouvelles de la langue épique en même temps qu'aux thèmes et aux figures de la légende pour inscrire l'obsession de la nostalgie à travers le tissu du récit et la diversité des traits des personnages ?

C'est que, selon l'usage constant de l'épopée homérique et surtout de l'*Illiade*, le poète ne dessine nulle part en un portrait figé la figure de ses héros mais les fait prendre vie au cours de son récit, non par une analyse sans cesse retouchée ou complétée, mais par de saisissantes reprises, par des rappels, des évocations qui tout à la fois insufflent aux personnages et incorporent à l'atmosphère du poème la puissance du sentiment qu'il parvient à communiquer à ses auditeurs.



Sans relever tous les passages de l'*Illiade* où peut ainsi se manifester le sentiment de nostalgie, il nous a paru nécessaire de dégager à grands traits un aspect du poème que risque d'obnubiler pour nous le souvenir de l'*Odyssée*. Là au contraire il pourrait paraître superflu de retracer la part que tient la nostalgie aussi bien dans la figure du héros que dans le mouvement et dans l'atmosphère du récit ; autant relire ou analyser l'œuvre entière.

Il convient toutefois de noter comment, d'un poème à l'autre, en même temps que s'amplifiait jusqu'à devenir essentielle la place de la nostalgie, l'expression et les manifestations s'en adaptaient aux caractères nouveaux de l'épopée, — si même l'expression du sentiment n'a pas suscité certaines de ces nouveautés. Ainsi, bien plutôt que nuances et différences, on reconnaîtra la continuité d'une même inspiration et comme la croissance naturelle d'un sentiment grandissant avec l'âge à travers la vie du poète et la diversité de son œuvre.

L'*Odyssée* marque en effet, sur la fin de la carrière d'Homère, plusieurs décades sans doute après l'*Illiade*, l'achèvement d'une véritable révolution dans le genre de l'épopée, révolution aussi importante que celle qui marque la tragédie à travers la carrière d'Eschyle, si nous rapprochons les *Euménides* des *Suppliantes*, ou à travers la carrière d'Euripide, si nous rapprochons les *Bacchantes* d'*Alceste*, ou que celle qui marque le dialogue socratique dans la carrière de Platon, si nous rapprochons le *Phèdre* du *Charmide*, du *Lysis* et de l'*Ion*, ou le *Timée* du *Protagoras*.

Rien n'est oublié, certes, dans l'*Odyssée*, des procédés et des thèmes de l'épopée traditionnelle, où le poète s'était formé, dont il avait tiré son premier chef-d'œuvre, et qu'il se plaît, chemin faisant à rappeler, voire même à l'occasion à pasticher. Mais désormais, sûr de sa maîtrise, en même temps qu'il tente des voies nouvelles, il se joue avec souplesse, dans une indépendance consciente et parfois jusqu'à l'ironie, des lois et des règles du genre traditionnel.

On en trouverait un premier et apparent indice dans l'emploi des formules liées à l'expression de la nostalgie. Le poète reprend toutes celles dont il a usé dans l'*Iliade* et notamment celles dont il a pu mesurer la puissance émouvante, comme la finale « la terre patrie ». Mais désormais se multiplient ou s'introduisent des formules encore rares ou même inconnues dans l'*Iliade*. On relèvera du reste ici le témoignage du pouvoir créateur d'Homère dans ce domaine, puisque, s'il avait seulement recueilli de telles formules dans l'héritage de la tradition épique, il n'est guère douteux qu'il eût été amené à les utiliser déjà toutes dans l'*Iliade*.

L'un des exemples les plus saisissants de ce répertoire élargi est la formule, d'abord coulée selon l'usage dans le moule étroit des deux derniers pieds, « le jour du retour ». (16) Elle se colorera, selon les circonstances, tantôt d'espérance, tantôt de désespoir, amer ou résigné. Mais elle doit, semble-t-il, à un autre phénomène sa fortune et sa puissance de suggestion : elle se trouve en effet faire écho, par un rappel qui ne pouvait, plus ou moins consciemment, échapper à l'oreille du public et qui porte sur les sons et jusque sur la structure des mots (*nostimon êmar*), à la finale tragique de l'*Iliade*, « le jour du destin » (*aisimon êmar*), qui désigne pour chaque guerrier, quelle que soit sa jeunesse, quel que soit son courage, le jour, irrévocablement arrêté, de sa mort.

Ainsi le destin seul, — la formule suffit à le suggérer, — décide également pour chacun du jour du retour. Le sort des héros s'inscrit dans le balancement de ces deux formules parallèles ; il se joue entre l'espoir du retour et l'arrêt de la mort. Pour beaucoup déjà la mort a brisé devant Troie tout espoir de retour ; pour les autres, la prise de Troie a rallumé enfin, comme pour Ulysse, l'intense, l'immense espoir jusqu'alors contenu. En pourtant plus d'un encore trouvera la mort sur la route du retour ; heureux encore, parmi ceux qui auront jusqu'au bout du voyage échappé au destin, si le jour

(16) *Od.*, I, 9, 168, 354, etc...

espéré du retour n'est pas du même coup, comme pour Agamemnon aussitôt massacré par l'épouse infidèle, le jour de la mort. Le récit tout entier est ainsi suspendu à cette alternative d'espérance et d'angoisse, que soulignent tout à la fois le rappel répété du sort d'Agamemnon et le retentissement de la formule « le jour du retour », en son émouvante similitude avec « le jour du destin ».

Par ailleurs, anciennes ou nouvelles, ces formules maintenant se diversifient elles-mêmes. Tout d'abord elles s'amplifient, selon les procédés déjà reconnus du style épique, en variantes nombreuses :

- *et quand plus tard il rentrerait dans la douce terre*
[patrie...]
- *pour retourner dans sa haute maison et la douce terre*
[patrie...]
- *pour rentrer au foyer et connaître le jour du*
[retour... (17)]

Mais surtout elles se font plus mobiles dans le vers, plus souples au jeu et aux besoins de la syntaxe. On voit ainsi les finales, « la terre patrie », « le jour du retour », glisser vers le début de l'hémistiche, s'y assourdir en rejetant en fin de vers le verbe sans relief dont elles dépendent. (18) Enfin même les formules se dissocient; le vocabulaire qui les constituait, tout en retenant sans doute de son origine quelque chose de la solennité rituelle du style épique, se disperse en des vers plus familiers ou plus heurtés que ne gouverne plus aussi impérieusement la rigidité du style formulaire: « Ah ! », dit Ulysse, (19) avant de le massacrer à son tour, au devin Liodès qui s'est fait à Ithaque le complice des prétendants,

*que de fois tu as dû lancer dans ces murs tes malédictions
pour écarter de moi le terme si doux du retour !*

Mais les changements qui marquent l'*Odyssée* sont bien plus amples encore et plus profonds. Le poème tout entier baigne dans une atmosphère bien différente de l'*Iliade*; « il respire avec un scepticisme plus souriant sur le pouvoir absolu des dieux, l'optimisme obstiné qui souffle l'esprit d'aventure ». (20). Il mêle aussi plus directement aux

(17) *Od.*, I, 290, II, 221, etc..., — IV, 476, V, 42, VII, 77 etc..., — III, 233, V, 220, VIII, 466, etc...

(18) P. ex. *Od.*, III, 233, V, 220, etc..., et IV, 545, V, 257, 301, etc.

(19) *Od.*, XXII, 322-323.

(20) Les passages cités entre guillemets sont empruntés à notre chapitre sur Homère dans l'*Histoire générale des littératures* qui doit paraître prochainement aux éditions de la Pléiade.

thèmes légendaires le reflet de l'âge où a vécu le poète, celui du grand essor, sur la fin du VIII^e siècle av. J.-C., de la colonisation du Pont-Euxin et de la Méditerranée occidentale, parti des ports de l'Ionie, de Chalcis ou de Corinthe.

Les images de la vie quotidienne, — comme sans doute les sentiments du poète et de son milieu, — s'insèrent maintenant de plain-pied dans le fabuleux, qui n'apparaît plus lui-même comme transposé dans le recul du passé, mais seulement dans l'éloignement, moins infranchissable, de l'espace. On approche même ici d'une manière de confiance sur le poète lui-même, à travers ces figures d'aèdes, dont on connaît le nom, l'âge, le visage et les coutumes, alors que l'*Iliade* ne laissait entrevoir que la gloire abstraite de leurs chants.

Homère alors n'hésite plus à retoucher les silhouettes grandioses mais schématiques et rigides des héros de la légende traditionnelle pour en rendre le visage plus complexe et plus vivant. Il esquisse autour d'elles, sans doute pris sur le vif, un monde pittoresque et animé de figures secondaires, peuple des ports, des villes et des sanctuaires, matelots et marchands, esclaves et mendiants, devins et chanteurs. Il introduit aussi parmi les figures principales de pures créations, Télémaque peut-être, Nausicaa sans doute, et Calypso, vivant symbole des rêves de la nostalgie aventurière.

Ainsi, avant toute autre, la figure d'Ulysse se trouve soudain régénérée par la poussée d'un sentiment profond, animant et transfigurant sa légende ancienne, faisant éclater, modelant ou regroupant le chaos des traditions diverses, thèmes de folk-lore, récits de marins, pour lui donner un visage émouvant et plus humain.

Dès les premiers vers de l'*Odyssée*, sans attendre qu'au chant V le héros apparaisse lui-même pour gouverner désormais le récit, cette transfiguration de la nostalgie est déjà opérée. Dès l'annonce du sujet par le poète, aussitôt suivie du plaidoyer d'Athéna pour le retour d'Ulysse, le héros dépouille les traits de la tradition, dont il ne subsiste là que quelques vestiges, — ceux d'un énigmatique aventurier, « rôdeur des mers », astucieux et redoutable, — pour prendre ceux qui vont s'inscrire dans la suite du poème et dont chaque épisode soulignera le dessin, — ceux d'un Ulysse obstinément tendu vers le retour à son foyer. Le pirate errant, « ravageur de cités », « celui qui tant erra », devient aussitôt, par le seul jeu d'une formule homérique, celui « qui erre *loin de son pays* », (21) et c'est par un débat sur son retour à Ithaque, dans l'assemblée des dieux, que s'ouvre solennellement le récit. (22)

(21) *Od.*, I, 1-2, et 75.

(22) *Od.*, I, 76-77, 82-83, et V, 30-31.

Un Ulysse aussi obstinément tendu vers le retour au foyer qu'il l'était dans l'*Iliade* vers la prise de Troie : ainsi s'efface la contradiction superficielle qui témoigne en définitive au contraire des apparences ; elle atteste en effet, au rebours de l'unité factice d'un caractère traditionnel et littéraire, et comme momifié dans la légende, la continuité réelle et vivante du personnage, du même coup la vigueur créatrice d'un poète insufflant vie à la figure de légende de toute sa profonde sensibilité et de sa riche expérience humaine.

Celui qui restera en effet parmi les créations de la littérature l'une des personnifications les plus saisissantes de la maîtrise de soi, celui qui, dans l'*Odyssée*, pour ne pas trahir son secret et manquer sa vengeance, saura, rentrant enfin dans son Ithaque, ne pas courir à sa maison, ne pas crier son nom, mais se cacher, mentir, attendre, entrer chez lui sous les haillons d'un mendiant inconnu, se blottir sur le seuil, contenir sa colère sous les insultes, ne pas assommer Iros jusqu'au bout pour dissimuler sa force, enfin

*garder les yeux secs comme de la corne ou du fer,
sans un tremblement des paupières,...*

en face des larmes de Pénélope, dans l'émouvante solitude de la veillée qui précède le massacre des prétendants, (23) — c'est bien celui qui déjà savait seul, dans le désarroi de l'armée achéenne devant Troie, imposer silence à l'appel du retour ; le même qui, pour assurer le salut du reste de ses compagnons saura regarder sans mot dire l'horrible festin du Cyclope et lui parler ensuite avec douceur et enjouement, ou qui, devant Troie, lorsque le feu commence de s'abattre sur les navires achéens, saisissait déjà aussitôt que l'espoir même du retour était dans une lutte sans merci pour sauver les navires et non dans un embarquement précipité ; le même qui saura patiemment enivrer le Cyclope, et qui, déjà dans l'*Iliade*, avant de livrer le combat décisif, savait prendre le temps de faire manger et reposer les troupes.

Homère au demeurant n'a pas manqué de souligner dans l'*Odyssée*, par un rappel qui évoque intentionnellement le personnage de l'*Iliade*, la continuité des sentiments et du caractère d'Ulysse : lorsque Ménélas évoque devant Télémaque les prouesses les plus étonnantes de son père dans la guerre de Troie et les plus propres à faire espérer encore son retour, il choisit l'instant où, à l'intérieur du cheval de bois, que les Troyens venaient imprudemment de traîner dans la ville, les chefs achéens cachés faillirent se trahir ; c'est qu'Hélène même était venue, flairant le piège, frapper contre les flancs du cheval, et, connaissant la puissance de la nostalgie, appeler chacun de son nom, en imitant la voix de sa femme. Diomède,

(23) *Od.*, XIX, 209-212.

Ménélas, Anticlos, allaient alors crier; mais sur leur bouche aussitôt s'était appesantie la main robuste d'Ulysse. (24)

C'est bien le même Ulysse, celui de l'*Iliade*, ainsi adroitement évoqué, avant même de paraître, dans les premiers chants de l'*Odyssée*, qui donnant maintenant libre cours à l'appel du retour, va mettre désormais la même ingéniosité, la même endurance, la même ténacité à retrouver Ithaque et Pénélope.

Désormais, contre vents et marées, qui ne sait comment Ulysse va désespérément lutter pour rentrer dans son île, puis dans sa demeure, sans se laisser abattre même par l'hostilité manifeste de dieux puissants, échappant aussi bien aux monstres dévorants qu'aux séductions des enchanteresses, dont toutes ont pour effet, qu'il s'agisse du chant des Sirènes, du breuvage maléfique de Circé ou de la tendresse de Calypso, de verser « l'oubli du retour ». Ainsi déjà le lôtos, dont il avait sagement évité de goûter, avait pour effet de retirer à ceux qui en mangeaient toute envie « de donner de leurs nouvelles et de rentrer au pays ». (25) Autant d'obstacles accumulés par la légende composite qui vont ici s'ordonner sur la route d'Ulysse comme autant d'épreuves pour mesurer son courage et sa fidélité et faire grandir sa nostalgie.

Non content de nous faire assister par son propre récit aux péripéties et aux étapes dernières de l'incroyable aventure, entre l'île de Calypso et Ithaque, le poète, par le jeu habile des récits prêtés à Ménélas puis à Ulysse lui-même, restituera en effet toute la série des épreuves déjà surmontées. Du même coup il nous fera embrasser l'interminable attente, sans cesse déçue, qui a pu rendre chaque année, chaque jour plus aiguë au cœur d'Ulysse la soif ardente du retour, en même temps qu'elle lui prépare au pays, où presque tous maintenant le croient mort, de nouvelles épreuves avant de se faire reconnaître et de recouvrer enfin son foyer. Ainsi tout concourt à exaspérer chez Ulysse, au milieu de circonstances exceptionnelles, le désir si commun du retour, et à faire d'Ulysse la figure unique et neuve d'un possédé de la nostalgie.

Aussi, lorsque, seulement évoqué jusqu'alors à travers la suppliche d'Athéna, les inquiétudes de Télémaque et la fidélité inlassable de Pénélope, les souvenirs déjà plus proches de Nestor et de Ménélas, les prophéties enfin qui font grandir l'imminence de son retour et la tension de l'attente, — lorsqu'au terme de cette magistrale préparation, Ulysse apparaît enfin, au début du chant V, l'image qui se fixera désormais dans la mémoire des auditeurs est une image dont la longue postérité risque de nous dissimuler la saisissante nouveauté;

(24) *Od.*, IV, 271-289.

(25) *Od.*, I, 56-57, X, 236, XII, 41-42, et IX, 95.

singulière aussi par la puissance de suggestion des quelques touches éparses qui la composent.

Cette image qui surgit dans l'attente angoissée de l'auditoire, c'est la silhouette pathétique de l'exilé qui pleure assis sur le rivage, (26) solitaire à la pointe d'un cap où il revient inlassablement chaque jour, refusant l'oubli apaisant que cherchent à lui apporter la beauté, la tendresse et les soins de Calypso, recherchant au contraire le voisinage et le spectacle de la mer « sans moissons », dont l'immensité et la nudité portent et bercent ses élans, ses rêves, ses illusions, les fantômes d'espoir qu'il s'obstine à nourrir.

A sentir ainsi passer le temps sans lui apporter la moindre lueur éclairant quelque espérance, dans la désolante lenteur de l'inaction, Ulysse enfin cède aux larmes. Athéna, qui pénètre ses pensées, affirme qu'il songe alors à la mort. Plus tard du reste, alors que de son nouveau radeau la tempête l'aura une fois de plus jeté seul et nu, bien que plus proche du but, dans l'île des Phéaciens, il ira lui-même, dans sa requête à Alkinoos, jusqu'à accepter la mort pourvu qu'il puisse seulement auparavant revoir son pays. (27) On sait comment, lorsqu'enfin, à son réveil sur la grève d'Ithaque, n'osant d'abord y croire, il reconnaîtra, avec le secours d'Athéna, la rade de Phorkys et le vieil olivier qui épioie toujours ses branches à l'entrée du port, lorsque son regard montera de la grotte voisine des Nymphes jusqu'aux flancs boisés du Nérите, alors soudain, dans un élan de tendresse, comme jadis Agamemnon abordant en Argos, il baisera le sol de la patrie. (28)

C'est dans cette exaltation grandissante de la nostalgie que pour la première fois dans la poésie, faisant éclater l'énumération sèche qu'imposait encore le style traditionnel de l'*Iliade*. — « sa maison, ses parents, son épouse », — se dessinent les visions du pays natal. D'abord l'évocation de la fumée, qu'à vrai dire le regard d'Athéna devine seul dans le secret du cœur d'Ulysse mais qui marque aussitôt de sa note suggestive le début du poème. Mais plus tard, quand la délicate bonté d'Alkinoos aura su ébranler le flux puissant des souvenirs trop longtemps contenus, alors surgit l'évocation fameuse d'Ithaque, aussitôt soulignée par le refrain qui deviendra le refrain éternel de la nostalgie. (29)

C'est la vision émerveillée de l'enfance, tissée, dans le recul du souvenir, de traits épars d'une netteté radieuse et d'impressions indécises, accompagnée du bruit des noms qui

(26) *Od.*, V, 151-158.

(27) *Od.*, I, 59, VII, 224.

(28) *Od.*, IV, 521-522, XIII, 353-354.

(29) *Od.*, IX, 21-28.

chantent douceur, allégresse ou mélancolie, et d'un élan d'amour filial, — qui est sans doute à la racine du sentiment, — pour ce qu'elle a de plus humble et de plus pauvre. On voit ainsi, dans la pureté de sa première expression poétique, l'image nostalgique du pays natal naître, — comme dans le halo et l'hallucination du jour où elle apparaîtra enfin sur l'horizon marin, — se préciser ici et là de quelques traits, et s'évanouir bientôt dans un murmure d'action de grâce :

*Mon pays, c'est Ithaque la claire. Elle a une montagne,
le Nérite aux feuillages mouvants, belle entre toutes.
[Tout autour,
un peuple d'îles se presse, toutes voisines les unes des
[autres,
Doulichion, Samé, Zacynthe la boisée.
Et elle, au ras des flots, s'étend tout au fond sur la mer,
du côté du couchant; les autres sont au loin vers l'orient
[et le midi.
Elle est toute rocheuse, et pourtant bonne nourricière.
[Pour moi,
je ne saurais rien voir de plus doux que sa terre.*

Mais la nostalgie n'envahit pas seulement toute l'âme d'Ulysse. Elle déborde à travers tout le poème, bien au delà de la figure du héros; ou mieux elle retentit dans l'œuvre entière de l'écho que font aux sentiments d'Ulysse les sentiments de tous les autres personnages.

Et d'abord Pénélope: à la lutte obstinée d'Ulysse contre les dieux, contre tous les obstacles, contre le temps qui passe, pour la retrouver dans son Ithaque, répond la fidélité inébranlable de Pénélope, sa résistance inlassable aux exigences menaçantes des prétendants, sa patience à attendre Ulysse et sa lutte obstinée aussi, silencieuse et sans aventure, dont la toile sans cesse recommencée est l'émouvant symbole, contre le flux du temps.

Des dieux complices, comme Athéna, savent l'unique pensée d'Ulysse. Ses compagnons, partageant même sort, partagent aussi son unique désir: moins heureux, moins avisés ou moins prudents, tous tomberont, d'étapes en étapes, sur le chemin du retour, laissant Ulysse seul. A l'effort passionné d'Ulysse répond l'attente de tous ceux dont au pays le sort dépend de son retour, ceux qui redoutent ce retour, prétendants, serviteurs infidèles, ceux qui au contraire y ont suspendu leurs espoirs et leur propre destin: sa vieille mère, Anticlée,

dont l'âge n'a pu résister à si longue épreuve et dont Ulysse ne reverra que l'ombre dans son voyage au pays des morts ; le vieux père, Laërte, qui, le cœur brisé, s'est retiré pour attendre à son tour la mort, loin de la ville, dans une maison solitaire (30) ; le fils, Télémaque qui, grandissant, sent croître aussi l'inquiétude de se trouver seul, sans la protection d'un père, alors qu'il va falloir prendre le rang du maître et défendre le patrimoine ; enfin, non moins émouvants en leur attachement, les vieux serviteurs, bêtes et gens, le porcher Eumée, la nourrice Euryclée, celle qui la première apercevra la cicatrice, et jusqu'au chien dont le fidèle et sûr instinct saura le premier reconnaître le maître sous les haillons et dont le dernier sursaut avant de mourir sera un sursaut de joie pour saluer le retour d'Ulysse. (31)

Ainsi la figure même du héros, le sentiment qui l'emplit tout entière, s'inscrivent dans une sorte de paysage d'âmes, vivant et nuancé, où la nostalgie d'Ulysse, rencontrant de saisissantes résonances, prend un relief multiplié.

Nous touchons ici, à vrai dire, à d'autres aspects, essentiels, de la science nouvelle du poète dans l'*Odyssée*. L'*Odyssée* en effet modifie radicalement la conception même et l'organisation de l'épopée traditionnelle, aussi bien dans l'économie des personnages que dans le mouvement et la structure du récit : les personnages désormais sont centrés autour d'une grande figure ; le récit progresse vers un dénouement.

Le sens des grands ensembles a suscité, depuis l'*Iliade*, un besoin nouveau de composition, à peu près étranger au récit énumératif de l'épopée traditionnelle. Désormais le progrès du poème est savamment réglé ; il avance par étape, ménageant l'intérêt, préparant le moment décisif. D'autre part un héros principal occupe le premier plan ; autour de lui gravitent les autres personnages, dont l'action et le sort sont suspendus au sien, dont la situation, les sentiments, changent selon les siens.

Or, de même que l'*Odyssée* s'organise autour de la figure d'Ulysse, « un thème, le retour de l'absent, éveille et soutient l'attention de l'auditoire » ; du même coup, « il y a intrigue, organisation complexe de trois séries de faits » : le voyage de Télémaque pour s'enquérir des chances de retour ou de la mort d'Ulysse, la résistance de Pénélope à Ithaque en face des prétendants, soutenue par sa fidélité inébranlable à l'attente du retour d'Ulysse, enfin le retour même d'Ulysse, à travers ses épreuves. Et les trois fils se nouent au moment décisif, au moment où, alors que chacun de son côté semble

(30) *Od.*, XI, 187-203, XV, 353-359.

(31) *Od.*, XVII, 290-327.

près de céder au renoncement, Ulysse soudain aborde à Ithaque, après vingt ans d'absence. De là désormais on avance à travers les étapes de la reconnaissance d'Ulysse et de la reconquête de son foyer. Encore entrevoit-on qu'une fois la paix retrouvée avec le repos et la douceur du foyer, ce possédé de la nostalgie reprendra son chemin, selon les prophéties de Tirésias, avant de revenir mourir au pays. (32)

L'*Odyssée* me paraît née de la rencontre au cœur du poète du sentiment de la nostalgie et de la découverte de la richesse psychologique et dramatique, sous l'aiguillon même de la nostalgie et par une longue réflexion sur ce sentiment, du thème du retour de l'absent. Les récits de Nestor, ceux de Ménélas, l'évocation répétée du sort d'Agamemnon (33) soulignent l'ampleur et la profondeur de cette réflexion. Le retour au pays n'est pas la fin de l'aventure; l'affaire n'est pas si simple. Tout le drame de la reconnaissance, — et sa féconde postérité dans la tragédie, — naît ici des inquiétudes du retour, ordonnant les vieux thèmes du folk-lore et de la tradition épique, la cicatrice, l'arc, les épreuves entre les prétendants. Le sentiment puissant qui pénètre la figure d'Ulysse et lui donne son attachante et exceptionnelle personnalité, a aussi fourni au poète, à la lumière d'une large expérience et d'une analyse psychologique aiguë, le ressort nouveau du poème dramatique.

En même temps il conférait à l'*Odyssée*, à travers les circonstances renouvelées de l'histoire, son éternelle actualité. Chacune de nos guerres, avec ses exodes, ses prisonniers, ses disparus, ramène dans ses diversités et ses similitudes le drame humain du retour de l'absent qu'on a pu croire mort.



Ainsi, c'est, pour une large part, de la profonde inspiration de la nostalgie que l'œuvre d'Homère tire ses plus puissantes résonances humaines en même temps que les découvertes qui ont donné à l'épopée ses chefs-d'œuvre: la légende traditionnelle soudain animée du souffle d'une large expérience et d'une saisissante réflexion humaine, puis ordonnée selon le jeu de la construction dramatique.

Peut-on décider si ces découvertes du poète ont permis l'épanouissement à travers l'œuvre du sentiment de nostalgie, encore contraint dans l'*Iliade* par la rigidité des traditions du genre, ou si plutôt la puissance de cet épanouissement a,

(32) *Od.*, XI, 121-137, XXIII, 249-253, 266-274.

(33) *Od.*, I, 35-36, 300, III, 198, 248-305, IV, 91-92, 510-537, XI, 387-354, XIII, 383-385, XXIV, 20-22, 95-97, 199-202.

pour mieux s'exprimer, fait éclater le cadre traditionnel et conduit le poète sur le chemin de ces découvertes ? N'est-ce pas imposer à la création poétique d'arbitraires et rationnelles distinctions, une conventionnelle chronologie, là où il nous faut sans doute reconnaître seulement la chance d'une précieuse rencontre entre une évolution technique et l'inspiration et les thèmes qui s'y accordent ?

Du moins semble-t-il vain, au terme de cette analyse, de se demander si le sentiment qui imprègne ainsi, chacun dans sa forme propre, les deux poèmes, et qui soutient le mouvement du second, a été imposé à des artisans divers ou même à un seul poète par l'héritage d'une tradition, ou bien s'il est proprement le fruit et la marque du génie et de la personnalité d'Homère. Rien a vrai dire ne nous paraît témoigner avec plus de vigueur en faveur de l'unité de l'œuvre, de la vigoureuse personnalité du poète et de la continuité de l'inspiration.

Reste à savoir peut-être si la nostalgie inspiratrice a jailli du cœur même du poète ou s'il a su la discerner seulement au cœur du public pour lequel il composait et récitait ses poèmes. Mais est-il donc de profonde et vivante expérience psychologique autre qu'intime et personnelle ? Ici encore il nous paraît qu'une telle réussite n'a pu reposer que sur une rencontre et un accord, éprouvé, répété, entre le poète et son public. C'est sans nul doute au terme d'une longue expérience de ses effets et de ses auditoires qu'Homère a arrêté l'ordonnance et fixé le ton définitif de ses poèmes.

C'est donc dans un milieu pénétré de nostalgie que le poète a vécu et qu'il a conçu et élaboré son œuvre. Ce milieu, — il suffit déjà de prendre pour guide l'*Odyssée*, — ne peut être qu'un milieu de colons et de marins, prompts à l'aventure mais d'autant plus attachés au foyer et au souvenir du pays natal. C'est le monde juvénile des ports de l'Ionie et de l'Égée, au moment où s'élançant au delà des limites familières du bassin oriental et de ses archipels, on découvre soudain l'immensité encore mystérieuse des rivages méditerranéens. N'y avons-nous pas recueilli, à Corinthe, à Corcyre, et plus loin encore, en Grande Grèce, les plus vieilles stèles funéraires de colons et de navigateurs, dont les inscriptions, dans leur alphabet archaïque, évoquent en quelques vers laconiques la mémoire de ces marins et de ces guerriers morts « loin de la patrie » ? (34)

Le monde d'Homère, — on l'a perçu depuis longtemps, on le retrouve encore par ce chemin, — c'est le monde des ports, mêlé de trafiquants, de devins, de diseurs de bonne

(34) P. ex., *Inscr. Gr.*, IV, 358, IX¹, 867, 868.

aventure, attaché à ces sanctuaires où l'on consulte les oracles en même temps qu'on y troque les marchandises et qu'on y échange les nouvelles; monde mêlé d'esclaves, hommes ou femmes, raflés dès l'enfance, comme Eumée, en terres lointaines, (35) d'exilés qui ont à cacher au loin quelque crime commis au pays et qui apportent, avec la tristesse du déracinement, le baume de leurs histoires mensongères.

Toute la science amassée là, dans l'émerveillement des récits, mêlant la légende aux découvertes neuves, animant les vieilles fables des souvenirs vivants des navigateurs campant et bataillant à l'occasion sur les côtes de Troade ou de Grande Grèce, tout ce savoir passe dans les poèmes d'Homère, qui l'a avidement recueilli et longuement mûri et médité; mais il y reste tout imprégné du sentiment même dans l'atmosphère duquel il s'est fixé et transmis.

Nostalgie de marins, de colons, d'exilés, que le poète a partagé. C'est par un juste sentiment de son œuvre, le bâton traditionnel des aèdes et des rhapsodes aidant, qu'on a ainsi imaginé Homère comme un poète errant, comme il sied à ceux qui portent au cœur le poids de la nostalgie. Aveugle au surplus, selon une tradition plus ancienne et sans doute plus proche de la vérité; non point sans doute aveugle de naissance, mais comme ceux qui, perdant plus tard la vue, ne gardent du monde que l'intense vision éblouie de l'enfance, baignée de pureté et d'une nostalgique douceur.

Il y a plus. La poésie même d'Homère et le monde qu'elle a suscité avec une puissance propre à faire croire à sa réalité et à égarer l'érudition moderne, cette poésie, cette création, sont le fruit d'une forme plus profonde, et cette fois plus personnelle encore de la nostalgie.

« A travers les célèbres comparaisons, les descriptions, le récit, se dégage l'évocation d'un monde de calme, de paix, de sagesse, de joie, de lumière et de douceur ». Ce monde, que la sombre *Iliade* ne laisse entrevoir que par éclairs, mais émouvants, que l'*Odyssée* laisse pénétrer plus largement à travers les haltes de l'aventure et les rêveries du conte, c'est « bien plutôt que le reflet d'une civilisation primitive, le rêve idyllique, offert à la nostalgie d'un public citadin, raffiné et brutal, agité par la soif de l'aventure et l'appétit du gain, d'un royaume irréel, comme celui des Phéaciens, où les navires prennent le large non pour le pillage et le butin, pour les rapt de femmes et d'enfants, mais pour ramener l'exilé à son foyer, où de vieux princes, justes et bons, assis près de leurs épouses filant à la veillée, entourés du respect de leurs fils, trônent dans une simplicité rustique et noble, parmi

(35) *Od.*, XIV, 287-292, 334-347, XV, 402-484.

l'abondance éternelle et le chant des aèdes, qu'ils combient de leurs dons ».

Serait-il trop hardi de lire en négatif ce rêve d'Homère ? De la dure vie du vieil aède aveugle a dû surgir cette image d'un monde fraternel de lumière et de douceur. Et lorsque se précise l'image de ce monde, où l'on ne reçoit plus de coups de pieds au seuil des portes ou un tabouret lancé en travers de la salle, elle se situe, comme l'âge d'or recule à l'aurore fabuleuse du monde, avec le paradis des bienheureux vers les confins nébuleux de la mer, en ce royaume d'Alkinoos où l'on ne saurait atteindre que par les routes d'Ulysse, au terme d'une traversée sur laquelle doit peser la magie d'un sommeil « tout pareil à la paix de la mort ». (36).

Dernière et suprême, amère et douce expression de la nostalgie, toute pénétrée déjà, on le sent, chez Homère, des spéculations qu'elle suscite sur les plus profondes des inquiétudes humaines et les plus singulières des croyances religieuses : le bonheur, la douceur de la vie ne se trouveraient-ils, dans leur plénitude, comme l'imagineront à leur tour Pindare et Platon, que par delà les rives de ce monde ?

PIERRE GUILLON.

VIE D'HOMÈRE

Pour moi, Homère est né à Ithaque. Il y a passé ses premières années, sans doute au moins ses cinq ou six premières années. Y revint-il plus tard, à l'âge mûr ou aux approches de la vieillesse, entre la quarantaine et la soixantaine ? Je le crois volontiers. Mais il n'a pu d'abord la quitter que très jeune et pour très longtemps. On ne peut recueillir que dans la prime enfance ces visions baignées d'émerveillement et de tendresse, ces images précises mais sommaires et discontinues, puissantes, émouvantes, plus tard même obsédantes parfois jusqu'à gouverner notre vie, et que rien, même le retour, ne put effacer ou brouiller dans la mémoire d'Homère : la ligne de la montagne et le frémissement de ses forêts, la rocaille des collines, la courbe du vieux port et l'olivier penché sur le rivage, plus haut, mystérieuse et secrète, la grotte avec sa double entrée.

En l'absence de tout autre indice on peut imaginer ici, selon le récit simple et saisissant d'Eumée, qu'il fut enlevé à une riche et puissante famille, peut-être, avec la complicité d'une servante étrangère, par un navire de pirates, peut-être aussi comme prisonnier ou comme otage (d'où son nom) au cours d'une expédition guerrière ; choses fort peu différentes. Ce qui est vraisemblable c'est qu'il fut en définitive abandonné ou vendu dès l'enfance sur la côte d'Asie, où il allait grandir et passer son adolescence et son âge mûr. Son maître fut sans doute quelque grand propriétaire de troupeaux et de navires, sur les rivages d'Eolide ou d'Ionie, entre Sigée et Milet. L'enfant accompagna dans leurs transhumances, à travers la Troade, dans la plaine du Caÿstre ou vers le mont

Sipyle, les troupeaux dont les bergers, en leurs enclos et leurs cabanes dont il fera l'enclos et la cabane d'Eumée, lui contaient les légendes attachées aux grandes ruines rencontrées le long des drailles, celles d'Ilion surtout au bord des chemins qui montent vers l'Ida. Il connut ainsi les bêtes, l'âne têtu et doux, l'essaim des guêpes et les oiseaux criards des marécages. Très tôt, aussitôt peut-être, ou entre temps, il partagea les voyages des navires du maître en leur trafic au long des côtes de l'Egée, vers les détroits ou le delta du Nil, et les randonnées vers l'intérieur pour la vente et le troc, sur la grand route de Lydie. Il connut les escales et le mouillage au soir, le sommeil sous l'abri léger installé contre le flanc du navire, le grouillement des ports, les récits des marins, la rencontre des caravaniers et les contes des pays lointains.

Il devint sans nul doute aveugle assez jeune, au seuil de l'adolescence. Ophtalmies et cécité n'étaient pas rares à cet âge; on y voyait souvent un signe divin et une vocation. Ainsi tandis que se fixait immuable en sa mémoire le trésor jalousement conservé des visions riches et colorées de la jeunesse, son maître dut l'offrir à un sanctuaire où l'on formait, dans les corporations d'aèdes, les jeunes aveugles bien doués à l'exécution et à la composition des hymnes, des prières, de la musique sacrée et de la poésie rituelle. Il apprit là, longuement, patiemment, le rythme de l'hexamètre dactylique et le bagage des formules liturgiques. Déjà peut-être, en cette première moitié du VIII^e siècle avant notre ère, s'exerçait-on là à adapter le rythme et le vocabulaire de la poésie sacrée à de longs récits semi-profanes, destinés au public des grandes panégories, des fêtes qui pendant plusieurs jours retenaient la multitude bariolée des pèlerins et des consultants autour des autels et des oracles, à Claros, à Délos ou au Cap Mycale. On y disait la vie des dieux, des héros. Que de récits, de détails nouveaux vinrent alors enrichir le trésor des souvenirs et des visions de l'adolescence, mais aussi s'en enrichir et s'y incorporer ! Que de méditations aussi, dans le sanctuaire redevenu désert, sur les cultes, les rites enseignés, sur l'image et la pensée des dieux, dont l'aède connaît les noms, les passions et les actes !

Ainsi s'ébauche, l'apprentissage terminé, la liberté conquise, la conception d'un récit sur le mode traditionnel, mais vaste, ordonnant la matière des légendes, éclairant l'histoire des héros et la puissance des dieux, dans le cadre des ruines de la Troade, du rivage et des murailles d'Ilion. Le succès, vers la trentaine, arrachera l'aède à sa retraite, l'engagera à redire, à fixer son œuvre neuve, faite de tout un savoir ancien, à la colporter sans doute à travers

sanctuaires et cités, dans les riches demeures des colons et des marchands, dont l'accueil est parfois brutal mais qui parfois se disputent l'orgueil de retenir l'aède et de le combler de leurs dons. Ainsi s'enrichit aussi la subtile expérience humaine du poète; alors s'affermir et se libère son style propre; au contact du public, il met au point et fixe l'architecture de l'Iliade, libre maintenant de tourner sa science vers une œuvre plus personnelle encore et plus intime.

Quinze, vingt ans plus tard, vingt-cinq peut-être, il peut enfin, déjà célèbre, trouver l'occasion sans cesse attendue, malgré la douloureuse angoisse de s'y sentir oublié, méconnu des siens mêmes, de revenir en secret à Ithaque, d'en baiser le sol. Put-il encore, sa mère morte, embrasser son vieux père ? C'est maintenant du moins qu'il peut bâtir, sortant des chemins de l'épopée traditionnelle, l'œuvre simple, romanesque et vraie, humaine et sage, qui mûrissait depuis si longtemps en son cœur, née de sa propre souffrance, de ses aventures, de sa nostalgie. Plus puissant encore fut l'envol et l'élan du succès, arrachant à nouveau le poète à son île pour de nouvelles et dernières errances.

Parallèlement, désormais Iliade et Odyssée avaient trouvé une forme si solide, si définitive, que la matière mouvante et les routines de la récitation des aèdes en furent balayées. Hymnologues, écrivains de prières et de dédicaces, s'attachèrent aux simples besoins des fidèles dans les sanctuaires. Mais à Chios se fondait une libre école d'aèdes, où sans doute, soit qu'il eût suscité, soit qu'il l'ait adoptée, le poète vint achever sa vieillesse : on entreprit d'y redire fidèlement, sous sa direction, plus tard de conserver et de transmettre les poèmes d'Homère, devenus à leur tour, à l'aube du VII^e S., héritage et tradition.

Sans doute Homère ne cessa-t-il, bon gré, malgré, de voyager. Est-ce en cette fin de sa carrière, ou n'est-ce pas plutôt avant le voyage d'Ithaque, qu'il se mesure avec Hésiode à Chalcis, s'il est vrai que cette rencontre ait jamais eu lieu ailleurs que dans l'imagination de rhéteurs en mal de parallèles ? Il est bien possible du moins que, selon une tradition plus ancienne, la mort ait saisi Homère dans l'île d'Ios, sur les chemins de mer qui mènent de Délos à Samos.

Bien d'autres villes, nous dit-on, se vantèrent dans la suite d'avoir produit, bercé ou accueilli Homère; mais les titres de Chios sont sérieux à être la patrie de ses vieux jours, comme Ithaque celle de son enfance; et c'est bien Homère, comme le pense Thucydide, qui, dans l'Hymne à Apollon qu'on récitait

à Délos, se nomme lui-même en ces termes, recommandant aux servantes du dieu sa mémoire et sa gloire :

- Adieu, vous toutes ; et pour toujours gardez mon
[souvenir ;
lorsque viendra ici un homme de la terre, un voyageur
chargé de son fardeau de peines, vous demander :
« Jeunes filles, quel est pour vous l'homme aux chants les
[plus doux
parmi ceux qui fréquentent ces lieux ? lequel vous enchante
[le plus ? »
toutes alors répondez-lui, parlant de nous :
« C'est un aveugle ; il habite Chios aux rives escarpées ;
ses chants sont tous pour toujours les plus beaux. »

P. G.]

HOMÈRE A ALGER

à MAG et RENÉ PÉLIEU

Le mal du retour se guérit par le départ, telle est la leçon que m'enseigne enfin la poésie d'Homère : leçon patiemment étudiée, recherchée, reçue, au cours de nombreuses années, mais dont rien ne m'assure pourtant qu'elle sera l'ultime. Homère, ses héros et ses mythes sont trop vivants au fond de nous pour que nous puissions préjuger les formes sans cesse rajeunies et nouvelles qu'ils prendront à nos yeux.

Homère est un climat, l'Odyssée une patrie, de la jeunesse incessamment présente, de la vie perpétuellement fraîche : Nausicaa, depuis trois mille ans adolescente, est toujours la grâce de nos rêves, le baume de nos déboires ; Hector, partant à la guerre, se penche toujours sur le sourire de son fils, petit enfant pour l'éternité.

Que la nostalgie soit un des grands thèmes conducteurs de la poésie homérique, je l'entends, et ici même on nous le fait bien voir. Nostalgie chez Homère, *oui, mais que dire de notre nostalgie d'Homère ! Nous avons appétit de retourner à lui, nous retournons à lui comme à la fontaine de jouvence, pour ce bienfait reverdissant qu'il nous donne à savourer. Mais nous ne retournons pas vers lui pour n'en repartir jamais. Il ne nous tient pas prisonniers. Il est sans clôture et sans limites : univers de la liberté, que j'y aborde et déjà voici qu'il offre à mon retour le tremplin d'un élan pour de nouveaux départs. Ce que j'attends de lui, ce qu'il me donne n'est jamais la fixité des âges révolus, jamais la fixation dans un temps qui n'aura plus de révolutions. Il est. Etant, il vit. Vivant, il n'est pas en ce lieu pour toujours, ni sous cette même face. Et moi, reparti de lui, je le retrouverai toujours ailleurs, dans un autre âge du monde, dans un autre temps de mon cœur.

Vingt cités se disputaient la naissance d'Homère. Pourquoi ne serait-il pas né ici, dans cette Alger de ma jeunesse ?

Ce n'est pas que je veuille me complaire dans tout un jeu d'analogies qui s'imposent avec évidence entre les aspects, les façons, les usages des peuples homériques et ceux des Maghrébins actuels. L'hospitalité, le rôti à la broche, le conteur public, tout cela est plaisant et facile, plusieurs fois ce fut signalé à notre attention, non sans ingéniosité. Pas même, dans la profondeur de l'âme, je ne veux m'attarder à cette communauté de nostalgie qu'on voit entre le chanfre homérique et ces poèmes berbères de Kabylie où le mal du pays, le thème de l'exil, mettent un accent profond, aussi pathétique que celui d'Ulysse, sur la grève de Calypso, pleurant du désir de revoir son Ithaque. Ce sont là sans doute des constantes, des invariants de l'homme méditerranéen, et trop souvent je m'en suis régalé.

Mais pourquoi Homère ne serait-il pas né ici, ce soir même, et pour moi seul ?

Ici, sur le quai du môle El Djefna, dans le port d'Alger, c'est ici pour la première fois que m'apparut, vivant, Ulysse. Jeune et beau il portait la tunique blanche d'un navigateur du commerce revenant des Indes sur un cargo. Depuis plus de trente ans je n'ai pas cessé de le rechercher, de le rencontrer, de le perdre et de le retrouver. Ce soir, au même endroit, sur le quai du môle El Djefna, dans le port d'Alger, Ulysse est revenu au rendez-vous de ma jeunesse, par surprise, où je ne l'avais pas appelé.

Un long vent d'ouest chassait de la ville les poussières, les bruits, les reflets des lampadaires pour les noyer dans la nuit du golfe. Les phares étaient présents. Ils nous assistent. Le feu rouge inépuissablement se renverse dans le feu vert, inépuissablement le vert à son tour se rejette vers le rouge ; ainsi le battement d'un cœur à perpétuité, et le mien depuis tant d'années que je vins et retourne à ce rivage.

Je reviens pour chercher quoi ? Ulysse revenait à Ithaque pour chercher quoi ? Nous ne le savons que trop : la patrie, et la preuve de ses fidélités. Mais non pas le port d'attache, ni la culture des souvenirs en serre. Consciemment abandonné à la prédiction de Tirésias, il revient pour repartir bientôt. Lui qui, pendant dix longues années d'errance, a tant éprouvé le mal du retour, il reste l'homme de l'éternel départ, et jamais il ne revient là où il aborda une fois.

Que ne lui suis-je semblable ! serais-je tenté de m'écrier, si sa leçon, précisément, n'était pas de nous alléger du souvenir à chaque retrouvaille. Certes, je vais à la recherche de mes souvenirs, mais c'est pour mieux les écarter de moi, comme on fait des buissons, avec les deux bras, quand on avance résolument dans les taillis. Certes je m'y régale d'une rasade de mélancolie, mais c'est pour mieux m'en guérir du même coup. Et quand je me parle à moi-même de ce refus de m'enraciner dans ma mémoire, il me semble que c'est la voix d'Ulysse devenu moi qui me dit : « Repousse l'emprise du passé ! Ta jeunesse sera toujours de ne pas survivre dans ce qui fut ta jeunesse, mais de continuer à vivre dans ce qui est ton présent, dans ce qui va être ton avenir ».

Le souvenir est de la pierre, les souvenirs sont un peuple de pierres, pareils aux alignements de Carnac. Et je n'aime les statues que si mes mains, Galatée, peuvent lever en toi les frissons de la chair. Que ne voyons-nous pas, chez les êtres eux-mêmes à qui nous fûmes le plus mêlés ! Amis et confidents, amantes ou frères, vivants encore, mais ils se pétrifient déjà, et le ciseau leur dessine les yeux sans pupille du souvenir. Oh ! Douleur ? Non, car il faudrait être trop naïf, arrivé au delà du milieu de notre âge, pour n'avoir pas rencontré quelques fortes raisons de douter des hommes. Mais de l'Homme, non point, qui est toujours à faire. L'expérience, cette horrible caisse enregistreuse, peut bien totaliser méprises, échecs, déceptions. Et puis ? Après les Lestrygons, le Cyclope, Charybde et Scylla, voici s'ouvrir les bras blancs d'une vierge. Mille monstres furieux jamais ne pourront dévorer l'image de Nausicaa, jamais tuer l'avenir éternel de Nausicaa.

Avenir, toi, le suspendu aux branches des constellations, il faut danser sur notre existence !

Ce soir, dans le port d'Alger bousculé de vent, j'ai prié le vent de m'alléger, d'emporter avec l'éclat des phares les feux antérieurs qui voltigeaient encore autour de moi. Et le vent m'exauce. Vingt fois déjà, depuis que les pas de ma vie reviennent sur eux-mêmes, j'ai pu me découvrir invulnérable aux lieux consacrés par mon passé, par mes passions, mes deuils ou mes espoirs. Toujours j'ai pu recommencer, dans les mêmes berceaux ardents, sans y retrouver mon ancienne odeur, et sans la craindre ; dans les mêmes tabernacles, sans y éprouver le goût de la profanation. Et si je viens à trembler d'être la proie d'un démon qui me pousserait au sacrilège, j'entends pour mon

salut la même voix de celui qui m'enseigne, et elle dit : « A ne pas remorquer la flotte des souvenirs, tu ne les sabordes pas pour autant. Circé, Calypso, Nausicaa, pour avoir une fois été ; Anticlée et tes morts, pour les avoir une fois visités, existent ineffaçablement ». Et sans amarres le bateau s'en va.

O légèreté ! Forme suprême de la liberté, c'est toi que je recherche et que j'envie. Le combat contre l'ange affirme notre éperdu désir d'être l'ange, notre lutte incessante contre la pesanteur. Vivre avec le fardeau de toutes mes archives sur les épaules, impossible ! Avec mes morts me tirant aux pieds, abominable ! Mais dans l'air, monter dans l'air sur des courants invisibles, des souffles impondérables ! Achille aux pieds légers, il est encore trop lourd. Jacob, avec son échelle, c'est encore trop d'attirail. Icare, tout encombré d'empennages chimériques, quel poids ! Mais circuler dans l'air avec des ailes plus diaphanes que la plume, et bientôt sans ailes, et sans pulsations... O Légèreté, liberté suprême de l'air ! D'autres moururent en appelant la lumière. Il me semble que mon dernier cri réclamera : « L'air ! L'air ! De l'air ! ».

S'il n'en était pas ainsi, pourrais-je me supporter, ne fût-ce qu'une heure, dans une ville comme Alger ? Qu'elle change, ainsi qu'elle fait si vite, rien là qui navre mon cœur. Je m'irrite au contraire contre les lamentos sur les temps agis, les paysages renversés, les charmes défunts, qui voudraient m'entraîner dans leur funèbre accord. Ithaque, après vingt ans, n'était plus la même. Son roi avait pleuré d'envie de la revoir, mais il n'a pas versé, la revoyant, les larmes d'Olympio, sachant bien que la vie toujours est la plus forte, qu'il est vain de s'insurger contre elle, qu'il faut être avec elle ou périr, parce qu'elle mangera toujours ce que nous avons connu tel que nous l'avons aimé, pour mettre autre chose à la place, et c'est d'avance cette autre chose qu'il faut non seulement que j'accepte mais à son tour que j'aime.

Pas une fenêtre ici, avec sa lampe agitée dans le désert nocturne ; pas un appel de phare, ou candide ou sanglant ; pas un cri de sirène, poignant au creux de la tempête, qui ne pussent me déchirer le cœur si je m'abandonnais à eux, même le temps fugace de leur éclat ; pas un coup de blancheur sur les mosquées, pas un rayon d'or sur les citronniers, pas un cuivre de trompette au soleil ! Mais les citrons, j'en ai ravagé la pulpe en épuisant leur jus ; mais mon souffle a vidé l'âme des clairons de tout ce qu'ils

contenaient pour moi. Ce feu vert qui palpite au bout du môle, ce n'est pas mon cœur de vingt ans. Il ne m'appartient plus. C'est mon cœur de ce soir, enrichi de tous les vingt ans des autres. C'est le cœur nouveau, tout chaud, des amants d'aujourd'hui, gorgé d'un sang juvénile.

O vous, premiers amants du monde, ne me connaissez pas ! Je suis un mort pour vous, d'autant plus vif pour moi. Ce qui me fut enseigné je ne vous l'enseignerai pas, ni à cueillir les fruits de lumière où j'ai mordu jadis : les vôtres sont à nuls autres semblables, comme les miens le furent et pourraient l'être encore, cette nuit, à ma bouche mouillée de saveur. Et les phares me salueraient, nouvel amant, d'un salut qu'ils ne m'ont jamais fait. O vents de la perpétuité qui toujours nous viennent soulever au moment où nos astres croient qu'ils s'inclinent !

Tous les matins il faut que la ferveur d'un homme recommence le monde. Je l'appelle, pour survivre. Dieu l'attend, pour en être étonné.

Lève-toi, soleil ! Le jeune Ulysse va partir pour son premier voyage.

GABRIEL AUDISIO.

LA QUÊTE DES "AUTRES MONDES" DANS L'ODYSSÉE

I

Prenons l'*Odyssée* telle qu'elle nous est parvenue. Le point extrême des navigations d'Ulysse se situe aux rivages des Morts. (1) Jusque là le héros s'éloignait sans cesse d'Ithaque; à partir de ces bords il ne cessera de revenir vers elle. Jusque là il ignorait s'il retrouverait jamais son pays; maintenant il a reçu de Tirésias l'assurance qu'il conserve des chances sérieuses d'y retourner. Il avait lutté contre des monstres ou des êtres divins, soit par la force, soit par la ruse; maintenant, dans cette épreuve suprême, il a touché le royaume de la Mort sans mourir et il en reste sur sa personne comme un reflet d'immortalité.

Regardons de plus près la construction du poème. Nous le verrons ordonner ses plans successifs en raison de cette ligne d'horizon étrangère à l'ordre terrestre — car la traversée de l'océan, anneau qui borde la terre des « mangeurs de pains », conduit réellement hors de notre monde. Comptons bien: les Lotophages, le Cyclope, Eole, les Lestrygons, Circé, cinq étapes de la marche en avant, à partir de l'instant où l'on quitte le monde géographique; les Sirènes, Charybde et Scylla, les troupeaux du Soleil, Calypso, les Phéniciens, cinq étapes vers la Grèce.

Rangeons ces épisodes au-dessous de leur couronnement, de la *Nékyia* ou épisodes des Morts, nous constituons une sorte de fronton.

(1) Je ne puis exposer ici les raisons qui s'opposent, selon moi, à toute identification géographique d'un tel lieu, et me contente de renvoyer, une fois pour toutes, à mon ouvrage « *Genèse de l'Odyssée* » où la question des localisations est longuement discutée, Livre II, II^e Partie, ch. I et II.

NÉKYIA

CIRCÉ LES SIRÈNES

LES LESTRYGONS CHARYBDE ET SCYLLA

EOLE L'ILE DU SOLEIL

LE CYCLOPE CALYPSO

LES LOTOPHAGES LES PHÉACIENS

Des symétries s'établissent entre les deux séries. Au retour comme à l'aller, la désobéissance de l'équipage le prive du salut tout proche (Eole, les Troupeaux du Soleil). De part et d'autre les infortunés sont exposés à des monstres dévorateurs (Cyclope, Lestrygons — Sirènes, Charybde et Scylla). Sur chacune des deux routes se tiennent une divinité amoureuse et un roi bienveillant. Un tel ordre préside à cette double marche qu'une certaine monotonie ne manquerait pas d'en résulter, si Calypso ne figurait au début du poème, si l'histoire des Phéaciens n'encadrait les récits d'Ulysse.

Les Anciens avaient certainement ressenti de bonne heure l'importance de cet épisode central. Ils n'échappaient point non plus à l'attrait sombre qu'exerce l'évocation d'un « au delà » de ce genre. C'est là que se sont pressées les additions au cours des âges, et les homérisants ont pour jeu favori de discuter les limites de ces interpolations. Cette recherche pleine de périls n'est pas nécessaire pour ce qui suit. Une constatation suffit : cette floraison d'interpolations prouve à quel point la *Nékyia* avait attiré l'imagination des poètes, à quel point aussi elle avait dû plaire aux foules. On n'aurait point songé à l'orner de la sorte si on l'avait trouvée déjà trop longue. C'est en proportion de sa valeur qu'elle a suscité de nouveaux développements.



Il se peut qu'une sorte de concurrence « littéraire » (l'adjectif commence à n'être pas déplacé) ait poussé le Maître de l'*Odyssée* (2) à donner tout le relief dont il se sentait capable à une aventure qui tirait son héros hors de pair. Je ne pense pas ici aux autres grands chefs achéens : leur destin peut parfois être plus sanglant que celui d'Ulysse, mais leur retour ne les entraîne pas hors du monde connu ; Ménélas, qui a erré le plus loin, n'a pas dépassé la côte d'Egypte. Le rival

(2) Il me semble difficile d'attribuer à un même auteur l'*Iliade* et l'*Odyssée*, encore que les deux œuvres proviennent vraisemblablement d'une même « école », peut-être d'une même famille. Aussi dirai-je « le Maître de l'*Odyssée* », comme l'on dit parlant de peintres anonymes, « Le Maître de Moulins » ou « Le Maître de Flémalle ».

d'Ulysse, c'est Jason. L'aède homérique connaît la Geste des Argonautes et signale son succès (3). Il a conduit Ulysse chez Circé et fait d'elle une proche parente de Médée. Or, c'est chez celle-ci, au pays d'Aïa, que Jason s'est arrêté (4). Ulysse, en partant de la même terre pour approcher le royaume d'Hadès, le dépasse dans la plus formidable aventure qu'homme ait jamais rêvée. La conquête de la Toison d'Or, la navigation d'Argo, perdent d'un seul coup, frappé avec génie, toute chance d'occuper le premier rang dans la mémoire des hommes. De fait, l'*Odyssée* les a reléguées pour toujours au second plan.

Que le Maître de l'*Odyssée* doive à une tradition épique antérieure l'idée de cette témérité suprême et de l'évocation des Morts, ou qu'il soit tributaire dans une certaine mesure d'antécédents asiatiques que j'essaierai de préciser tout à l'heure, ou encore qu'ayant conçu de lui-même la *Nékyia* il l'ait enrichie, en la développant, de données empruntées, il n'en reste pas moins qu'il a déployé des efforts tout particuliers pour retenir l'attention de son auditoire et ébranler son imagination. Seul l'épisode du Cyclope a reçu de lui un développement comparable en longueur et en intensité.

Le rapprochement que je viens d'opérer aide à comprendre en vertu de quel penchant l'aède incline vers une représentation sinistre de « l'autre monde ». Quelle que soit la place que l'on doive accorder, en matière de contes sanglants, aux origines folkloriques, tout à fait incontestables, il demeure évident que le poète revient avec insistance aux ogres dévorateurs et, plus précisément, à l'acte même de leur repas, aux détails affreux qu'il comporte. Polyphème, les Lestrygons, Scylla, autant de monstres carnassiers. Autant de scènes repoussantes que l'auteur recommence, soit en tableau, soit en esquisse. Or les contes d'ogres n'insistent pas sur les détails atroces. Ils jouent à leur façon simple, pour auditeurs simples, de ce pathétique viscéral. L'aède, visiblement, s'en délecte. Il tire une sorte de jouissance de la mort sanglante et de la répulsion qu'elle provoque.

De même, dans l'évocation des Morts, les abords toujours brumeux des Cimmériens, l'atmosphère doublement ténébreuse des Enfers, où l'horreur de la nuit s'ajoute à l'obscurité naturelle du Σοφος (la région du ciel où le soleil ne se montre jamais), la foule des morts qui se presse autour de la fosse sacrificielle remplie du sang des victimes, l'aspect de ces « images » sans force, pareilles à l'être qui les remplissait,

(3) XII, 70.

(4) Si certaines étapes de son retour, dans les *Argonautiques* tardives qui nous sont parvenues, se confondent aussi avec celles d'Ulysse, le plus vraisemblable est de penser que ces poèmes ont subi l'attraction du modèle homérique. Le thème de la Toison d'Or trouve sa fin nécessaire dans la conquête de ce talisman et il est normal qu'il se soit achevé avec elle. Toutefois, faute de version vraiment ancienne de la légende, la question ne peut être tranchée avec certitude.

portant au besoin la marque de ses blessures, mais incapables de parler et de penser, formes « vaines » par excellence, tous ces détails en évoquant le sang, la nuit, l'angoisse des êtres séparés qui ne se rejoignent pas, satisfont, dans la sensibilité de l'auteur, des impulsions très voisines de celles qui étaient en jeu dans les récits que je viens de rappeler. Il paraît difficile de nier, devant ces insistances, qu'il ait été porté vers de telles vision par un attrait tout personnel.

Cette sensibilité ouverte aux craintes les plus primitives, le Maître de l'*Odyssée* la partage avec les enfants et les simples, même s'il en tire des effets artistiques. Mais, à un degré de vie mentale plus élevé, il accède à un certain sens du mystère : qui oserait affirmer qu'il ne croit absolument pas au philtre de Circé, à la vertu des baguettes que tiennent les dieux, aux sandales de vol que chaussent les messagers divins, sinon aux navires sans pilote des Phéaciens ? Une scène paraît bien révélatrice. C'est celle qui met en présence les chiens d'Eumée et l'invisible Athéna, dont seul Ulysse, avec eux, reconnaît la présence : à l'approche de la déesse, ils s'enfuient au fond de la cabane en hurlant d'épouvante. Loin de mépriser ce que l'expérience populaire pense de la clairvoyance surnaturelle de ces animaux, le poète a vu là un moyen d'émouvoir son auditoire. (5) Le concevrait-on, s'il ne partageait pas plus ou moins cette émotion ?

A plus forte raison, il ne saurait avoir donné tant d'importance à la *Nékyia*, il ne saurait avoir représenté une scène de nécromancie (pratique assez peu répandue dans le monde proprement hellénique (6) et sans doute suspecte à la religion classique) sans quelque goût secret pour des ténèbres qui émeuvent l'esprit, et non pas seulement les nerfs. Je crois qu'à propos de l'*Odyssée* surtout, on ne souscrirait plus guère aujourd'hui à la formule de Rohde : « Homère n'a que peu d'intérêt et n'a proprement aucune inclination pour tout ce qui tient du mystère » (7). A moins de confondre le mystère et le non sens ou l'abracadabrant.

Car il ne faut pas rapetisser cette recherche du merveilleux et de l'occulte, sous prétexte que certaines de ses manifestations s'apparentent à des superstitions vulgaires. Certes il serait imprudent de tirer du texte l'image d'un Homère qui serait un Blake ou un Dante. Nous n'en devinons pas si long. Mais il serait injuste de l'assimiler aux petits esprits. S'il recueille la nécromancie dans les croyances hétérodoxes, il la met sous

(5) Rilke, lui aussi, a été très attentif à cette clairvoyance : *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, trad. M. Betz, p. 128-30, 239-40 et *Sonnets à Orphée*, I, VI.

(6) Les « oracles des morts » permanents, dont la tradition ne nous a guère conservé que les noms, se situent pour une bonne part, aux confins de la Grèce proprement dite.

(7) *Psyché*, p. 38 de la traduction française.

le patronage d'une déesse et la caution d'un devin paterté. S'il fait se hérissier les chiens, ce n'est pas au passage de la mort, mais à la venue d'Athéna, qui est la sagesse incarnée. De même il place la baguette des magiciens entre des mains divines. C'est toujours *par en haut* qu'il prend son sujet. Ainsi V. Hugo touche aux tables tournantes, mais l'âme tournée vers Dieu.



Prenons garde toutefois: sur la voie du mystère l'on va se heurter à une difficulté considérable, bien connue des homérisants. A réfléchir sur les renseignements et les enseignements qu'Ulysse rapporte de son expédition chez les Morts, on est tenté de se demander quelle utilité elle présente. Son résultat ne paraît pas proportionné aux dangers courus, si elle n'a pas eu d'autre but, comme l'a dit Circé, en la prescrivant (8), que d'aller consulter l'ombre de Tirésias.

Celui-ci ne donne même pas au héros une ferme certitude qu'il sera sauvé. Il lui révèle quel dieu le persécute, quels périls l'attendent dans l'île du Soleil; il s'étend surtout sur les cérémonies qu'Ulysse devrait accomplir, une fois revenu à Ithaque, si ses compagnons touchaient aux troupeaux du Dieu. On comprend que telle soit la préoccupation essentielle d'un devin, pour lequel les rites comptent plus que les angoisses humaines. Mais Ulysse, en le quittant, ne connaît toujours pas la route du retour. Ce sera Circé qui lui en énumérera les obstacles, Circé qui lui indiquera la conduite à tenir (9).

De plus, tout ce qui concerne la vie d'Ulysse après son retour à Ithaque n'émeut guère; sa fin heureuse paraît sans relief auprès de ses malheurs. Le sens dramatique de l'aède le lui a dit, puisqu'il a arrêté son œuvre après la Vengeance.

Certes, la personne de Tirésias relie, en passant, l'épopée au cycle thébain. Peut-être aussi son intervention constitue-t-elle un hommage à la divination « officielle », représentée par un de ses ancêtres mythiques les plus glorieux et une façon de rendre orthodoxe la consultation des Morts. Mais, au total, l'apparition de Tirésias, les questions d'Ulysse, les réponses, n'occupent pas plus d'une soixantaine de vers. C'est peu, si tel est bien le seul but de la *Nékyia*.

Peut-on se contenter d'opinions analogues à celle de Rohde (10), pour lequel l'essentiel du voyage chez les Morts

(8) X, 492.

(9) XII, 37-41.

(10) Qp. cit. p. 42.

serait constitué par les récits des autres ombres apparues, qui « remettent Odysseus... en relations intellectuelles avec les sphères de la réalité » ? En fait, seul les propos de sa mère Anticleia « remettent » le héros « en relations intellectuelles » avec des réalités qui l'intéressent directement : il apprend d'elle le sort des siens après son départ pour Troie, jusqu'au moment où Anticleia a quitté la vie. Agamemnon conte son assassinat, mais il attend surtout des nouvelles d'Oreste. Achille à son tour, ne fait guère que s'inquiéter de Néoptolème et de Pélée. On ne sort point du passé récent, souvent d'un passé incertain, puisque Ulysse ne sait rien de Pélée, rien d'Oreste, et ne recueille sur son royaume que des informations déjà anciennes. Lui fallait-il vraiment pousser jusque chez les ombres pour agiter les souvenirs de la guerre de Troie ?

Il paraît encore moins satisfaisant de déclarer que l'aède, ayant conduit son personnage au seuil des Morts pour lui faire accomplir un exploit extraordinaire, n'a trouvé ni péril visible à lui faire affronter, ni révélation capitale à recueillir, et, par pénurie d'invention, a manqué à moitié son effet (11). S'il est un esprit qui ne reste pas à court d'invention, c'est le sien.

Ce qui est impossible, à coup sûr, c'est de rejeter l'épisode : ce serait menacer toute l'architecture de l'œuvre, en détruisant sa clef de voûte. Mais c'est sans doute le moment de recourir à un principe qui m'a servi plus d'une fois au cours de mes recherches odysseennes : quand l'aède commet des maladresses de détail, quand il traduit de l'incertitude, c'est dans des cas où tout se passe comme s'il s'inspirait, de son mieux, d'une donnée antérieure, obscurcie par des transmissions successives. Au lieu de supposer des interpolations ou de taxer d'absurdité le Maître de l'*Odyssee*, mieux vaut admettre son texte et tâcher de lire entre ses lignes.



Ici, la donnée antérieure, j'ai cru pouvoir la chercher dans la grande épopée babylonienne qui raconte les aventures de Gilgamesh, l'homme qui, comme Ulysse, « a vu toutes choses ». Certes, il n'est pas possible d'apporter la preuve que l'aède ait reçu directement cette œuvre, qui fut capitale dans le monde sumérien d'abord, chez les Sémites de l'Est ensuite. Les vraisemblances seraient même en faveur d'une voie détournée, où la légende, passée par une version hittite (dont quelques fragments sont attestés) et filtrée par le milieu

(11) « Il n'y a rien à faire pour Odysseus dans le monde souterrain aussi n'y fait-il rien. » Rhys Carpenter, *Folktales, fiction and saga in the homeric epics* (1946), p. 149.

lydien, aurait été exposée à plus d'un dommage (12). Mais il est impossible de ne pas être frappé par les faits suivants : de tous les textes que l'Orient classique, antérieurement à la civilisation hellénique, consacra en tout ou en partie à décrire les royaumes des Morts et les pérégrinations de l'âme ou d'une divinité parmi eux (Livres des Morts égyptiens, descente d'Ishtar et poème de Gilgamesh en Mésopotamie), seul ce dernier fournit un parallèle à l'*Odyssée*.

De façon générale, j'ai cru pouvoir rapprocher, d'un poème à l'autre deux enchaînements semblables d'épisodes. Pour mieux mettre en lumière ce parallélisme important, on me permettra de recourir à un tableau établi sur deux colonnes ; la première résume le poème babylonien, la seconde l'*Odyssée*.

Gilgamesh arrive chez les Hommes-Scorpions, « gardiens des Portes du Soleil ».

Suivant d'Ouest en Est le chemin nocturne du Soleil, il retrouve la lumière chez la demi-déesse Siduri, au bord d'une mer inaccessible aux hommes.

Siduri montre à Gilgamesh les périls de la route, mais lui fait connaître le nocher qui le conduira chez Um-Napishti (le Noé du déluge babylonien), derrière les « Eaux de la Mort », au milieu de l'Apsu (Océan d'eau douce qui encercle et porte la Terre).

Gilgamesh apprend d'Um-Napishti l'incertitude de la destinée humaine (13).

Revenu chez lui, le héros évoque hors des Enfers son compagnon d'armes Enkidu, qui lui décrit l'affreuse condition des Morts.

(Fin du poème)

Ulysse arrive chez les Lestrygons, géants dévorateurs, voisins des « chemins du Jour et de la Nuit », vraisemblablement situés au seuil de la Nuit primordiale.

Ulysse débarque chez Circé, dans la région des « chœurs de l'Aurore » et du Soleil levant, à quelques heures du fleuve Océan, limite du monde.

Circé (dont les efforts pour séduire le héros sont dans l'esprit de deux autres épisodes de l'épopée babylonienne) montre à Ulysse les périls de son retour, lui indique les cérémonies à accomplir chez les Morts et lui donne un vent favorable pour parvenir à leur séjour, qui s'ouvre sur les bords de l'Océan.

Ulysse apprend d'Achille, son compagnon d'armes qu'il évoque hors des Enfers, le néant des Morts, sur lesquels il ne consentirait pas à régner.

(Point culminant des Voyages d'Ulysse hors du monde normal).

(12) La transmission d'un texte mythologique depuis le pays hittite jusqu'à la Grèce n'apparaît plus comme une simple possibilité, depuis la découverte de l'épopée de Kumarbi, ou Kumarpî, avec laquelle la *Théogonie* hésiodique présente des analogies trop caractérisées pour paraître fortuites. Le texte a été publié et traduit en 1943 par Güterbock ; la date explique que cette découverte n'ait pas eu tout de suite en France l'accueil qu'elle méritait.

(13) Nos spécialistes contemporains de l'absurdité et du désespoir n'ont rien découvert que n'ait écrit, depuis environ cinq mille ans, la tradition littéraire que nous prolongeons encore. Et comme, au cours de ces cinq millénaires, l'homme n'a cessé de vivre, de multiplier, et même parfois de penser, il faut bien croire que les dénonciations de son néant ne l'atteignent pas dans ses œuvres vives. Echec qui mérite réflexion.

Gilgamesh et Enkidu avaient tenu le dialogue suivant :

« Dis-moi, mon ami, dis-moi, mon ami,
dis-moi la loi du monde souterrain que tu connais.
— Non, je ne te la dirai pas, mon ami, je ne te la dirai
[pas ;
si je te disais la loi du monde souterrain que je connais,
je te verrais t'asseoir pour pleurer !
— Eh bien, soit, je veux m'asseoir et pleurer.
— Ce que tu as eu de cher, que tu as caressé et qui
[plaisait à ton cœur,
comme un vieux vêtement est maintenant rongé de vers.
Ce que tu as eu de cher, que tu as caressé et qui plaisait
est aujourd'hui couvert de poussière. [à ton cœur,
Tout cela dans la poussière est plongé,
tout cela dans la poussière est plongé. » (14)

Achille est moins lyrique, mais, non content de mépriser la condition des Morts, il serait prêt à refuser la royauté (dévolue pourtant à l'un des trois grands dieux qui se sont partagé l'univers).

« Ne me dore donc point de tes belles paroles la mort,
[brillant Ulysse !
J'aimerais mieux, derrière la charrue, me louer à
[quelqu'un,
Un homme sans terre paternelle, qui n'aurait pas de
[grands moyens,
Que d'être roi sur tous les morts, peuple de pur
[néant. » (15)

On se trouve d'autant plus saisi de cette condamnation absolue que le fils de Pélée est le héros par excellence, dont la destinée, malgré une fin précoce, paraît au cœur épique tout à fait digne d'envie. Ulysse a soin de rappeler qu'au temps de sa vie les Argiens l'honoraient « à l'égal des dieux ». Chez les Morts, pense-t-il, Achille doit conserver au moins « un grand pouvoir », et de la sorte, il échapperait à l'affliction que sa nouvelle condition fait normalement éprouver. Fils de déesse, ne devait-il point, à ce titre encore, et plus que tout autre, vivre en privilégié dans la mort même ?

Achille est d'âme trop haute pour regretter des privilèges que « l'au-delà » n'accorde à personne sinon au plus grand

(14) Trad. G. Contenau, *L'épopée de Gilgamesh, poème babylonien*, p. 158-159, tablette XII, début de la colonne 4.

(15) XI, 488-491.

des devins, à Tirésias, porteur de sceptre, qui y a seul conservé ses facultés mentales, par une faveur de Perséphone, comme seuls sont heureux après la mort les rois et les prêtres de l'épopée babylonienne). C'est un dédain tranchant qu'il formule, en termes d'aristocrate guerrier, grand propriétaire, pour lequel il n'existe personne de plus méprisable qu'un petit fermier, sorti de rien, si ce n'est son domestique. Ce faisant, il *juge* l'autre vie et, du même coup, condamne tout l'ordre des choses imposé aux hommes, puisqu'il n'a pas de meilleur aboutissement. Il ne lui a manqué que de se demander quelle est l'origine de cet ordre pour être en révolte consciente contre le destin.

Comme le poème s'éclairerait si la *Nékya* trouvait sa raison d'être non pas dans la préoccupation limitée du retour d'Ulysse, mais dans une interrogation angoissée sur la destinée humaine, si l'essentiel dans le message des Morts était la protestation d'Achille et non la prédiction incomplète de Tirésias ! Comme on comprendrait alors que le voyage sur ces bords obscurs constitue le centre des Navigations, non seulement leur point extrême à la surface des flots, mais leur achèvement spirituel, après lequel le héros n'aurait plus rien à apprendre !

Mais rien n'autorise à reconstruire, à travers le texte, une première version *homérique* inspirée de ce dessein précis. Sans doute une phrase, une phrase unique, prononcée par Anticleia, atteste qu'Ulysse doit rapporter à un être vivant, à sa femme, ce qu'il vient d'apprendre des Morts.

« ... Et ces faits tous ensemble,
Sache-les, pour plus tard les redire à ta femme » (16).

Mais ce qu'il rapporte en effet à Pénélope (17), ce sera uniquement ce qui concerne son propre destin, non une Révélation. En allant trouver les Morts, son intention n'a toujours été (et il y revient à deux reprises) (18), que de consulter Tirésias. Si le récit a retrouvé avec Achille l'intérêt éternellement humain auquel visait tout droit l'épopée babylonienne, il semble que ce soit pur accident.

Pourtant, même si la rébellion d'Achille n'est pas détachée d'une façon qui en fasse saisir l'importance, rien ne permet de l'expulser du texte.

Supposera-t-on que l'aède a délibérément guidé ses lecteurs sur une fausse piste : la consultation de Tirésias, pour laisser aux plus avertis le soin de découvrir ce qui lui aurait

(16) XI, 223-24.

(17) XXIII, 266-284.

(18) XI, 479-480 ; XXIII, 251-3.

tenu à cœur ? On ne voit guère la raison d'un tel subterfuge. Il n'avait pas à craindre, comme plus tard Socrate, une accusation d'impiété; la pensée d'Achille incriminait indirectement l'ordre du monde, elle ne mettait pas en doute les dieux, elle ne heurtait pas dans le cœur des auditeurs un attachement à quelque Providence: ils ne le possédaient pas.

Certes, toute supposition qui ne comporte pas de vérification des faits tient, par quelque côté, de l'imagination romanesque. Reste à élaborer le roman le moins invraisemblable et le plus explicatif.

Voici le mien. Le Maître de l'*Olyssée* vit dans un milieu « colonial » où les influences asiatiques se font sentir, où les idées que l'on se fait de la vie d'outre-tombe ne sont ni très arrêtées, ni exemptes de contradiction. Ainsi l'inconscience et l'inanité des Morts sont affirmées au début de la *Nékvia*. Mais déjà, dans l'*Iliade*, les Ombres s'opposaient à ce que Patrocle pénétrât parmi elles avant la cérémonie funèbre (et les termes employés impliquent une réelle activité) (19); de son côté notre épisode odysseén lui-même se termine par l'arrivée « des peuplades de Morts, par milliers, qui s'assemblent dans un cri d'Autre-Monde » (20), ce qui serait bien extraordinaire s'ils vivaient dans un état voisin du « pur néant. » De même, s'il n'y a point de privilégiés chez Hadès, si un Achille lui-même est soumis à l'humiliation de survivre sans force et presque sans conscience, que signifie le culte des héros, qui paraît pourtant si profondément enraciné dans la conscience hellénique ?

Dans cette Ionie dont les grands lyriques exprimeront plus d'une fois le pessimisme définitif de qui a percé la vanité des créatures, un homme sensible au mystère, ouvert aux effrois, mais qui conte une histoire et ne se soucie aucunement de « penser » l'au-delà, a conçu de conduire son héros aux bords infernaux. La nuit, l'angoisse, l'évocation des âmes ont séduit son imagination. Sa sensibilité, comme celle de ses auditeurs, était préparée à retenir certains traits d'une grande tradition asiatique, usée par des siècles de transmission, réduite peut-être à des récits populaires. *Le poète a senti la grandeur de son sujet, mais il n'est arrivé à en tirer ni un parti tout à fait épique, ni un parti tout à fait religieux.* L'aventure extraordinaire ou la révélation fulgurante font défaut. L'aède semble rester insensible aux paroles d'Achille et fait aussitôt dévier le héros vers des préoccupations purement personnelles qui restent aussi celles d'Ulysse.

Il en reste, à la relecture et à la réflexion, une certaine impression de flottement. Mais l'œuvre n'a pas été conçue

(19) XXII, 72.

(20) XI, 632-33.

pour la lecture et l'analyse méthodique. Elle présente à des auditeurs une série de tableaux et de dialogues, où se succèdent les terreurs de l'inconnu et les ressouvenirs des grands morts de Troie. Si cet auditoire n'a jamais entendu l'épisode, il ignore comment Ulysse en réchappera et sa curiosité demeure en éveil; de toute façon, il reste sous le coup de cette inquiétude qui saisit toujours l'homme en face de la mort et de la survie. Rien ne permet de supposer que le public d'Homère soit jamais sorti insatisfait de cette récitation. Tout au contraire, la *Nékya* est le texte odysseéen qui a suscité le plus de compléments, comme si jamais on n'avait voulu s'en détacher. Preuve que le Maître de l'*Olyssée*, tout en donnant expression à quelques uns de ses goûts profonds, a satisfait aux nécessités d'un poème récit.

II

Le même poète qui a jeté les Morts aux « ténèbres extérieurs » donne pourtant, en une occasion, une image très différente de la survie réservée à certains privilégiés. Plusieurs fois aussi, il évoque certaines frontières du monde habité où les hommes peuvent rencontrer dieux et déesses en termes familiers: terres imaginaires, sans aucun doute, que l'on n'est pas sûr de retrouver même si l'on y a abordé (21), mais qui, du moins, servent d'escale au rêve.



Il est nécessaire de le préciser, pour ne pas fausser les perspectives: l'évocation du séjour paradisiaque promis par Protée à Ménélas ne tient que bien peu de place dans l'ensemble du poème; huit vers pèsent peu, en face du si long épisode de la *Nékya*. D'autre part on pourra toujours discuter sur le caractère réel de la *Télémachie* où elle se trouve incluse. On arguera que cette introduction au poème ne représente pas la pensée de l'auteur, soit qu'on l'attribue à un aède différent (à quoi l'on tend moins aujourd'hui), soit qu'on la pense postérieure au corps même de l'épopée, comme c'est d'ordinaire le cas des prologues — solution vers laquelle je penche, sans me flatter de pouvoir en démontrer la

(21) C'est le cas de Schérie, pays des Phéaciens, sur laquelle plane la menace d'une destruction totale due à la colère de Poseïdon, raison qui, avec quelques autres, fait fortement douter que jamais le poète ait voulu l'assimiler à Corcyre.

nécessité. Dans cette deuxième hypothèse, on peut soutenir soit qu'il s'agit d'une sorte de correction apportée par le poète à un premier état de ses croyances (exprimé dans la *Nékyia*), soit qu'il suit simplement ici une tradition différente et l'exprime à côté de la première sans préférer l'une à l'autre.

Il est certain que l'aventure de Ménélas à Pharos et le personnage de Protée ont des liens précis avec l'Égypte; ils ont été reconnus depuis longtemps. Au surplus, dans la dérive d'Ulysse depuis l'île de Calypso jusqu'au pays des Phéaciens, épisode qui fait suite à celui de Ménélas, on peut reconnaître d'autres traces d'influences égyptiennes. Les plus claires sont les suivantes: le radeau du roi d'Ithaque est construit suivant les habitudes très particulières, des chantiers du Nil; son arrivée à Schérie et son départ suggèrent des rapports assez frappants avec le *Conte du Naufragé*, qu'un papyrus a conservé (22).

Il est inutile de reprendre en détail la description de « la plaine Elysée »: le lecteur la trouvera traduite ici d'autre part. Il remarquera aisément son trait le plus caractéristique: la fraîcheur qu'entretiennent des brises perpétuelles. C'est un idéal d'Oriental, qui s'est perpétué à travers les siècles dans les pays continentaux aux longues saisons sèches et à l'été calcinant. Que l'on consulte les textes égyptiens antiques, le syrien Saint Ephrem ou le Prophète Mohammed, les mêmes vents d'Ouest et du Nord soufflent sur leur paradis, la même fraîcheur l'imprègne. Dans la Grèce d'Asie, comme dans celle d'Europe, qui ont leurs pluies et leurs neiges, les souffles du Nord apportent le froid et souvent la tempête.

Je tends donc à supposer que le Maître de l'*Odyssée* est ici tributaire d'un type de croyance étranger à la Grèce en son origine (mais qui, par la Crète préhellénique, a pu pénétrer dans l'Égée bien avant Homère) (23).

Il faut songer aussi qu'un seul des personnages odysseens paraît ainsi soustrait à la condition commune. On a même pu soutenir que Ménélas passera sans mourir chez les Bienheureux, point que le texte ne précise pas; en ce cas la *Nékyia* et le chant IV ne se contrediraient point. Mais ce ne serait vrai que dans un sens purement formel. Car Ménélas, de toute façon, doit disparaître du monde des vivants pour entrer dans le bonheur et l'éternité. Aux yeux de ses sujets il sera, pratiquement, tout aussi mort qu'Achille pour les siens. Admettons que Ménélas doive garder un corps

(22) J'ai tenté d'établir ces deux points dans l'ouvrage précité, au livre II, 1^{re} partie, ch. I pour le radeau; au livre I, IV^e partie, ch. III pour le *Conte du Naufragé*.

(23) Les idées crétoises sur la survie de l'âme ne sont pas sans analogie avec celles de l'Égypte, si du moins nous déchiffrons sans contresens les figures de la fameuse *Iarnax* d'Haghia Triada.

pour pouvoir jouir du bonheur élyséen; il ne s'en suit pas que ce corps vive désormais à la façon des nôtres. Une pensée théologique plus élaborée parlerait de « corps glorieux ».

Le cas de Ménélas concerne donc bien la destinée du héros après la vie terrestre: la contradiction n'est pas levée. Pour qui voit le poème dans son ensemble, elle ne rend que plus amer le sort d'un Achille: celui qui valait mieux que Ménélas sur le champ de bataille connaît l'ombre infernale, malgré son sang divin. Et la raison de cette préférence reste mystérieuse. C'est en vain qu'un vers, pour l'expliquer, rappelle que Ménélas est « gendre de Zeus ». Cette expression suffit à le rendre inauthentique: une telle familiarité est sans précédent épique, et, ce semble, sans équivalent lyrique ou dramatique. Cette justification a été introduite après coup pour répondre à un embarras qui n'était pas moins grand que le nôtre. Et elle ne tranche rien, de toute façon: parmi tant d'autres « beaux-enfants » que possède Zeus, pourquoi celui-là serait-il le seul à se trouver « sauvé » ?

Au total, on n'échappe pas à l'impression que l'auteur a bien exprimé ses penchants les plus personnels dans la *Nékylia*. Reste pourtant qu'il n'a point fermé toute ouverture vers un monde meilleur. En maintenant celle-là, il se rencontre avec tout un courant d'aspirations helléniques (ou adoptées par les Hellènes, si elles remontent plus loin qu'eux): celui d'Eleusis, celui de l'orphisme, qui assurent le bonheur posthume aux initiés. Plus tard, une des lamelles d'or déposées dans les tombes d'une secte dont il est impossible de préciser la nature répètera, dans sa description des Enfers, un hémistiche odysseén: « par les bois de Perséphone » (24).



D'une autre façon encore, le Maître de l'*Odyssée* laisse entendre qu'il n'existe pas de barrière infranchissable entre les hommes et les dieux, que notre monde et l'autre communiquent, dès cette vie.

A vrai dire, il faut aller aux ultimes frontières des terres habitées pour rencontrer les dieux en toute familiarité. Chez les Phéaciens par exemple, qui vivent

« à l'écart, parmi la mer aux flots en foule,

Tout à l'extrémité, et aucune autre race de mortel ne
[(les) fréquente. » (25)

(25) VI 264-5. Autre raison de ne pas les placer dans un pays aussi familier aux Grecs que Corcyre.

(24) Lamelle de Thurii. Une nouvelle lamelle de ce type, datant du IV^e siècle avant notre ère, a été trouvée récemment à Pharsale.

Les Immortels au contraire recherchent leur compagnie. Ils ont l'habitude de se mêler à leur vie, de participer à leurs banquets. La population mérite assez leur affection pour que, dans les sentiers de l'île, s'ils rencontrent un passant solitaire, « ils ne se dissimulent point. » Simple et touchante expression d'un sentiment religieux tout primitif, au meilleur sens du mot, celui qui évoque un temps d'innocence où nul ne s'étonnait de rencontrer sur sa route, reconnaissable, les Dieux eux-mêmes.

Les Ethiopiens, à peine moins mythiques (26), sont honorés eux aussi de fréquentes visites divines. C'est de chez eux que revient Poseïdon quand il aperçoit Ulysse sur son radeau, près d'atteindre Schérie. Mais Ulysse ne les visite pas et ils ne figurent donc ici que pour mémoire.

Les personnes divines dont notre héros a reçu l'hospitalité la plus généreuse, qui lui auraient fait connaître l'immortalité s'il avait consenti à rester auprès d'elles, ce sont, on le sait, Circé et Calypso, deux figures féminines. Il me paraît incontestable que le Maître de l'*Odyssée* nourrit une prédilection pour les déesses, les reines, les princesses, qui unissent la bienveillance (ou l'amour) à la noblesse du corps et de l'âme. On sait que chez lui Hélène elle-même, revenue dans son palais de Lacédémone, est présentée avec une sorte de vénération. Plutôt que de voir là une réminiscence, fort hypothétique, de la haute condition que l'on peut supposer aux princesses de la Crète minoenne ou des dynasties achéennes, n'est-il pas plus simple de croire qu'une telle constance tient au poète lui-même ? Celui qui a conçu Nausicaa dans toute sa pureté est celui aussi qui paraît parfois joindre son hommage à ceux que son héros adresse à Athéna, à la Vierge qui le protège (27).

De même qu'entre les tempêtes et les carnages les scènes rustiques détendent l'auditeur et le ramènent aux douceurs d'une vie qui, déjà, devait sembler attirante aux habitants d'un grand port comme Milet, de même à côté d'un « au-delà » d'ombre, de vent et d'épouvante, le Maître de l'*Odyssée* dévoile les présences divines que savent reconnaître à la fois les chiens et les élus des Dieux. Jusqu'où s'étend sa foi en une survie élyséenne, à qui réserve-t-il ce bonheur, je ne saurais le dire, puisqu'il ne nous a laissé aucun indice pour en juger. Pourtant on croira difficilement qu'un esprit aussi sensible à ce qu'ont d'illuminant la jeunesse, la beauté, la

(26) Ils vivent eux aussi aux extrémités du monde, les uns à l'Occident, les autres à l'Orient, en deux groupes antithétiques (I, 22-23).

(27) Si elle ne figure point auprès d'Ulysse au cours de ses navigations dans le monde imaginaire, c'est sans doute un indice de plus que le fond des épisodes fantastiques n'est pas proprement hellénique. Au large de Schérie, c'est encore une déesse, Ino la Blanche, qui sauve Ulysse des flots.

chasteté des divinités féminines, n'ait point conçu, aux pouvoirs surhumains qui nous dirigent, un aspect moins désespérant que ne pourrait le faire croire la *Nékyia*.

Je le verrais volontiers comme un homme qui subit de fortes attirances : tantôt celle de l'ombre, qui remue en lui de délicieuses terreurs ; tantôt celle de la lumière, qu'il incarne dans un type féminin toujours semblable sous plusieurs formes. Il n'a pas éprouvé le besoin de fermer l'univers de son poème à l'une parce qu'il aimait l'autre. Et ce qui est chez lui sans doute une spontanéité d'artiste s'est trouvé concorder en définitive avec les enseignements de la plus traditionnelle sagesse : Dieu, quand il sort de l'absolu pour se manifester, crée, détruit et crée encore ; quand il agit, c'est à la fois comme volonté impersonnelle et comme présence vivante.

La conscience grecque, qui pressent tout cela, ploie sous le destin, mais fête l'omniprésence des divinités. Et quand elle s'instruit à Eleusis, elle en rapporte de « belles espérances », sinon tout à fait l'Espérance. L'*Odyssée* n'échappe pas à ce balancement de termes opposés.

GABRIEL GERMAIN.

TRADUCTIONS

I. CHEZ LES MORTS

L'ARRIVÉE

*Une fois descendus à la nef, à la mer,
Tout d'abord nous tirons le navire au sel divin des flots,
Nous déposons le mât et la voilure dans la noire carène,
Et chargeant les moutons nous embarquons à notre
[tour,
Sombres, laissant grandir par touffes nos sanglots.
Or, prenant à l'arrière le vaisseau à la proue bleue-
[de-nuit,
Voici qu'emplit la voile un souffle de salut, noble ami
Qu'envoie Circé aux belles tresses, la terrible, la
[Déesse-de-Voix.
Si bien que, tout gréé, nous n'avons, dans la nef
Qu'à nous asseoir ; le vent et le pilote tiennent droite sa
[course.
Et toute la longueur du jour la voile tendue chemina sur
[le large.*

*Le Soleil s'engouffra. C'était l'heure où les rues
[s'enténébrent.
Et la nef atteignit les eaux dernières sur l'Océan au
[cours profond,
Où s'étendent la contrée et la cité des Cimmériens,*

*Que la brume et les nues ensevelissent. Car jamais
Le Soleil, l'éclatant, de ses rayons ne les contemple,
Ni lorsqu'il monte pas à pas vers le ciel et ses astres,
Ni lorsque de nouveau, du haut de ciel, il se tourne
[vers notre terre.
Mais toujours une nuit de perdition, ailes tendues,
[couvre ces malheureux.*

*Parvenus là, nous tirons le navire sur le rivage ; puis, les
[moutons
Avec nous, nous-mêmes, tout au bord de l'Océan qui
[court
Nous allons, jusqu'au lieu qu'avait prescrit Circé !
Là, tandis que Périmède et qu'Euryloque retiennent
Les victimes, moi, sur la cuisse je prends le glaive
[pénétrant
Et je creuse une fosse d'une coudée dans un sens et
[dans l'autre.
Autour d'elle, je verse en libation à tous les Morts
D'abord le lait mêlé de miel, puis le vin de douceur,
Enfin l'eau ; par dessus, je répands la farine toute
[blanche.
Longtemps je suppliai les Morts, visages de néant.*

L'ÉVOCATION DES OMBRES

Lorsqu'avec tous ces vœux et ces supplications, j'eus
[invoqué
Les peuplades des Morts, je saisis les moutons et leur
[tranchai le cou
Sur la fosse. Du sang monte une vapeur noire. Et
[s'assemblent,
Jaillies de l'Erèbe, les Ombres enfoncées dans la mort :
Jeunes femmes et jeunes gens, vieillards sous le faix des
[épreuves,
Vierges en leur printemps, toutes neuves à la douleur,
Et tant d'hommes percés par le bronze des lances,
Qu'Arès tua, et dont le sang a souillé les armures.
Leur foule s'amassait sur la fosse, là, là encore,
Dans un cri d'Autre-Monde. Et moi la peur verdâtre
[me prenait.

Alors donc je presse mes compagnons et leur ordonne
(Car déjà les moutons gisent là, égorgés par le bronze
[implacable)
De les écorcher, de les consumer, de prier les dieux,
Hadès-la-Force et Perséphone reine d'épouvante.
Et pour moi, ayant pris sur la cuisse le glaive pénétrant,
Immobile, je détournais les Morts, visages de néant,
Du sang, tant que je n'avais pas questionné Tirésias.

L'ÂME DE SA MÈRE EURYCLÉE ÉCHAPPE A ULYSSE

*Telles ses paroles, et moi, en moi-même inquiet, je
[voulais
Saisir des mains l'âme de ma mère enfoncée dans la
[mort.
Trois fois je m'élançai, car mon cœur me pressait de la
[saisir,
Et trois fois de mes mains, telle l'ombre ou le songe, elle
[s'en fut
D'un vol. O peine pénétrante enfoncée dans le cœur !*

LE DÉPART

*Et moi je restai là sans bouger, pour voir si surviendrait
Quelqu'un de ces héros qui périrent au temps jadis
— Et j'aurais vu les guerriers d'antan que je souhaitais,
Thésée, Pirithoos, fils des Dieux, toute gloire ! —
Mais en les devançant les peuplades des Morts
[s'assemblaient
Dans un cri d'Autre-Monde. Et moi la peur verdâtre
[me tenait.
Si de l'Hadès la toute noble Perséphone m'envoyait
La tête de Gorgô, épouvante et prodige ?*

*Aussitôt je retourne à la nef, j'ordonne aux compagnons
D'embarquer eux aussi et de larguer l'amarré de la
[poupe.*

*D'un bond ils sont à bord et s'asseoient à la rame.
Le flot fait descendre au vaisseau le cours de l'Océan.
Tout d'abord nous ramons. Puis c'est une brise toute
[belle.*

(Chant XI, vers 1 à 29, 34 à 50, 204 à 208, 628 à 640)

II. LA PLAINE ELYSEE

*Ecoute, Ménélas, âme nourrie de Dieu, l'ordre divin :
Ce n'est point de mourir dans l'Argos aux chevaux, en
[suiveur du destin ;*

*Mais la verte Elysée où s'achève le monde,
Terre de Radamanthe au reflet d'or, les Immortels t'y
[mèneront.*

*Là-bas, la saveur de la vie passe toute douceur :
Point de neige, peu de rude saison, jamais de pluie,
Mais, toujours tenue, la note claire des Zéphyrs siffle en
[risées,
Levées de l'Océan pour raviver les âmes.*

(Chant IV, vers 561 à 568)

Traduit par GABRIEL GERMAIN.

UNAMUNO L'EXILÉ A PERPÉTUITÉ

Lorsque, le 20 décembre 1576, Fray Luis de Leon, après quatre années passées dans les geôles de l'Inquisition, reparut dans sa chaire de théologie de l'université de Salamanque, on rapporte qu'il commença son cours par ces mots : *Dicebam hesterno die...* Son futur collègue à la même université, Miguel de Unamuno, devait, dans ses démêlés avec les forces de ténèbres, montrer autant d'imperturbable ironie, mais sans doute moins de socratique-chrétienne indifférence. En un mot, plus de passion. Aussi bien l'irréductible obstination du même ennemi finit-elle, au bout de tant de siècles par produire une exaspération si vive qu'elle touche au désespoir. On peut se battre contre des moulins à vent, mais non contre l'éternité.

C'est en 1924 que le dictateur Primo de Rivera, l'un des chaînons de cette éternelle puissance du mal, modeste chaînon d'ailleurs et qui, avant et après, a été bien dépassé en malfaisance, fit arrêter Miguel de Unamuno, recteur de l'université de Salamanque et l'envoya en exil à Fuerteventura, l'une des Canaries. Ce fut l'occasion d'une indignation universelle, à quoi s'associèrent des hommes aussi divers que Romain Rolland et d'Annunzio. Mais surtout, ce fut le premier coup d'éperon à l'impatience du peuple espagnol, et tout d'abord de la jeunesse intellectuelle et estudiantine. Non pas, comme on semble parfois l'entendre, — candide malentendu, — que les écrivains, savants et autres intellectuels jouissent d'un privilège et comme d'un *tabou* : ce serait pour eux trop commode ! Ils prennent leurs risques comme tout un chacun, et si André Chénier a été guillotiné, c'est qu'il l'avait cherché, et il n'y a nullement à se scandaliser qu'on ait guillotiné « un poète » ; en l'occurrence la Révolution s'est débarrassée d'un contre-révolutionnaire. Seulement il existe une lutte séculaire, dans laquelle certains poètes ou

intellectuels prennent le parti, non pas d'un parti contre un gouvernement, mais de l'esprit et de la liberté de l'esprit contre la bestialité. Et celle-ci est coupable, non pas de s'en prendre à des intellectuels, mais de s'en prendre à l'intelligence, de la nier, de la détruire pour installer à sa place son régime, celui de la bête. C'est dans cette lutte que le doux mystique platonicien Luis de Leon a succombé. C'est dans cette lutte que tant d'autres, depuis, ont été atteints et que les libertés des universités espagnoles de siècle en siècle, ont été bafouées.

Pendant l'exil d'Unamuno, l'imbécile régime du tyranneau Primo de Rivera voulut s'offrir le luxe d'un hommage à l'esprit et à la culture et consentit au transfert à Grenade, sa patrie, des restes d'Angel Ganivet qui reposait à Riga, la ville où il s'était suicidé. Angel Ganivet, l'auteur de *Pio Cid*, l'un des plus grands livres de l'Espagne avec le *Quichotte*, avait été le compagnon de jeunesse d'Unamuno, et, avec lui, l'un des premiers maîtres de cette sorte de révolution spirituelle, de Réforme, qu'on a appelée le Mouvement de 98. On imagine donc aisément l'émotion que devait éveiller dans la jeunesse espagnole cette commémoration, imprudente de la part du régime, d'une figure à ce point symbolique. Dans leur itinéraire, les glorieux restes s'arrêtèrent à Madrid, furent exposés dans le grand amphithéâtre de l'Université Centrale, où eut lieu une cérémonie. Etudiants et professeurs s'y pressèrent. Unamuno ne pouvait n'y point être présent. Il le fut sous la forme d'un petit tract rouge, qui, pendant les discours, circula de main en main, et où l'exilé, vers qui en ce moment solennel se tournaient toutes les pensées, adressait un suprême salut à son frère de combat.

Il était fatal que les derniers mots qu'Unamuno, à la veille de mourir, ait entendus de bouche humaine fussent le cri que lui jeta à la face le général Millan Astray : *Muera la inteligencia !* « A mort l'intelligence ! ». C'est le mot d'ordre du fascisme, le mot d'ordre de la bête. Il était fatal qu'après sa mort, son ombre elle-même demeurât chassée hors des universités espagnoles, hors des vénérables voûtes de sa vieille université de Salamanque. Le septième centenaire de celle-ci a été célébré en 1953. Une épouvante sacrée s'empara aussitôt des évêques espagnols à la pensée que cet événement pût fournir une occasion de prononcer le nom d'Unamuno. Ils s'empressèrent de proclamer qu'Unamuno était un hérétique, et le pire de tous, le plus détestable et satanique, et que son souvenir devait être à jamais aboli.

Deux mots d'explication sont ici nécessaires. Le public français, aussi peu informé des hontes que des gloires de l'Espagne, n'a jamais entendu parler d'Angel Ganivet, plus haut cité, mais ne sait pas non plus ce que c'est qu'un évêque espagnol. Les récents triomphes de la bestialité nous ont

révélé certains types humains dont le caractère aberrant était sans doute difficilement concevable, mais dont l'existence a été marquée par de suffisants effets pour n'être point mise en doute: le tortionnaire nazi, le commissaire soviétique, l'énergumène mac-carthyen, l'antisémite de tout poil. Il faut savoir que l'évêque espagnol est d'une espèce qui dépasse toutes celles-là en fanatisme, en ignorance, en sottise, en sanguinaire hystérie. Ceci peut paraître surprenant. Nous connaissons en effet des évêques, et quelle que soit notre opinion à l'égard de la foi qu'ils professent, nous les classons et définissons en termes qui n'impliquent aucun jugement défavorable. Nous pouvons même estimer que, d'une façon générale, ce sont de saintes et respectables personnes. Quant aux évêques étrangers, anglais, polonais, chinois, nous imaginons que ce sont des évêques, tels que nous les avons définis, et qui présentent cette seule particularité de parler anglais, polonais ou chinois. Ce passage du genre à l'espèce ne vaut point pour les évêques espagnols. Ceux-ci résistent à la classification et peuvent, à la façon des types plus haut nommés, paraître des mutations brusques, des monstruosités de la nature.

Et néanmoins leur cas n'est pas absolument identique, et c'est pourquoi je l'ai tout à l'heure rangé à un degré encore inférieur. Les monstres qui ont institué les camps de concentration où qu'ils fussent, les fours crématoires allemands, l'inquisition américaine des consciences, ou conduit les procès moscovites sont des créations du xx^e siècle. Les monstres du fanatisme espagnol ont un ancien et permanent fondement historique. Ils ont pour origine une faculté essentielle du génie espagnol qui est de produire des monstres. L'art espagnol en témoigne assez. Les monstres qui se sont déchainés sur notre époque sont propres à celle-ci, à un caractère exceptionnel de celle-ci, à un phénomène qu'elle a produit et qu'on peut, en gros, appeler le totalitarisme. Les monstres espagnols relèvent d'un caractère permanent de l'Espagne, ou, si l'on veut, d'une Espagne, celle qu'on appelle *España negra*, l'Espagne noire, cette Espagne qui, selon l'historien portugais Fidelino de Figueiredo, se trouve, depuis Philippe II, soumise à un mouvement continu de *philippisation* à l'encontre de l'autre Espagne qui tend sans cesse à se *déphilippiser*. Un monarchisme étranger et impopulaire, une centralisation sordide, un impérialisme épique, mais ruineux, et enfin le St Office et les horreurs inouïes d'un cléricalisme inexpugnable expliquent cette perpétuelle renaissance d'un type biologique analogue à ceux qui, ailleurs, ont pu apparaître comme uniques dans le temps.

Et c'est ainsi que Miguel de Unamuno, l'une des plus grandes figures du génie espagnol, demeure toujours exilé de sa patrie.

Alors que, dans ma jeunesse, je m'enchantais de la pensée d'Unamuno, je ne me doutais pas que, bien des années plus tard, elle deviendrait à la mode sous d'autres espèces, celles de ce qu'on appelle aujourd'hui « l'existentialisme ». Sans chercher si loin et prévoir si avant, elle m'apparaissait alors comme se rangeant naturellement à la suite de toute la pensée espagnole, de la tradition populaire espagnole, de la morale héroïque qui inspira les divers monuments de l'histoire nationale espagnole, du stoïcisme, de l'ironie cervantine, de la dialectique des Mystiques et des Conceptistes avec leurs antithèses et leur « mourir de ne pas mourir ». Sans doute Unamuno avait, bien avant nos beaux esprits au goût du jour, découvert Kierkegaard; il avait même appris le danois — effort facile à ce philologue qui savait tant de langues — pour le lire. Mais c'est que, par une de ces coïncidences qui en dehors de toutes les influences dont traitent les manuels, en dehors de toute chronologie et de tout mécanisme historique, se produisent entre familles d'esprits, cet Espagnol avait trouvé en ce Danois un frère de pensée. Et le rencontrant, Unamuno n'en était pas moins resté lui-même, c'est-à-dire un Espagnol héritier de toute la culture espagnole. Sans doute aussi l'Espagne d'alors n'ignorait-elle rien des dernières inventions de la métaphysique allemande, et cela grâce à José Ortega y Gasset et à sa *Revista de Occidente*, souvent mieux informée que nous-mêmes des courants d'idées européens. J'ajoute que l'un des écrivains qu'on range d'ordinaire dans ce courant qu'est « l'existentialisme », Kafka, je l'ai lu pour la première fois, et il y a de cela fort longtemps, en espagnol. Tout cela donc, tout cet ensemble philosophique, était, jusque dans ses à côté étrangers, familier à l'Espagne, mais qui plus est, tout cela dans son essence, dans son noyau, constituait une philosophie espagnole, c'était la philosophie espagnole, c'était la philosophie d'Unamuno. En France, nous ne l'avons reçue que par le détour de l'Allemagne, et traduit de l'allemand. En quoi nous nous sommes conduits comme il sied à une nation vaincue et soumise et qui n'attend de leçon que de ses conquérants.

Mais les idées, quand elles ne sont qu'idées, sont sujettes aux fluctuations de l'opinion publique et peuvent être à la mode. Elles se portent comme une robe et passent comme une chanson. Et elles n'ont d'autre valeur que celle d'une robe ou d'une chanson. Ni d'autre attache, ni d'autre signification, et il serait vain de leur chercher un responsable. La même idée qui court ainsi le monde peut soudain s'emprein-

dre d'une force terrible lorsqu'on lui découvre un responsable. Un répondant, et qui l'a tirée de ses propres entrailles. Ainsi tout un fatras s'efface-t-il dès qu'en surgit une pensée dont il n'était que le spectre. Le monde jouait avec ce spectre, ces vapeurs, et croyait tenir la pensée, mais celle-ci est en chair et en os.

Unamuno avait fait de la métaphysique, comme de la politique, un acte de revendication personnelle. Le sentiment que l'Espagne, en lui, était soumise aux soudards et aux inquisiteurs lui était insupportable; et insupportable le sentiment que l'homme, en lui, était soumis à la fatalité, à la mort, peut-être à Dieu. En fait, ces deux sentiments n'en étaient qu'un: le sentiment tragique de la vie. Le déchirement de l'accident et celui de l'absolu étaient le même déchirement dont l'immensité s'incarnait en lui, don Miguel de Unamuno, homme, rien de moins que tout un homme, *nada menos que todo un hombre*. Rien de moins qu'un homme, mais tout un homme. Car il fallait cette totalité pour être le théâtre d'une si totale tragédie et qui absorbait les tragédies particulières, contingentes, historiques du même coup que l'universelle tragédie de l'âme humaine. L'histoire et la philosophie se réalisaient en une personne, s'y éprouvaient, s'y vivaient. Lorsque je me trouvais en présence de mon grand ami, je me sentais, bien sûr, pris de ferveur et d'amour, mais aussi de crainte et de tremblement, comme devant autre chose qu'une personne: à savoir tout ce que celle-ci assumait, la plus vaste expérience,* et la plus continue. Hors du moment puisque, historique, elle impliquait les siècles. Hors du lieu puisque, métaphysique, elle impliquait la situation de l'homme.

Philosopher, en termes unamuniens, c'est souffrir et combattre, c'est une *agonie*. Cette agonie ne s'exprimait pas que dans les livres, tant de livres admirables: *Le Sentiment tragique de la Vie*, *Vie de Don Quichotte et de Sancho*, *Le Christ de Velasquez*, les romans, les poèmes, les essais, tant d'œuvres en prose et en vers, qui répètent et se répètent, commentent et se commentent. Je veux dire qu'elle ne s'exprimait pas seulement dans le corps et la substance des livres, dans ce qui en fait des chefs-d'œuvre. Mais dans l'énergie qui les animait et les consumait et faisait qu'en eux-mêmes une personne intégrait à soi les mille et une tragédies de l'univers et celle de l'univers lui-même. C'est cette puissance d'intégration qui est le propre de la pensée d'Unamuno. Ainsi chacun des sacrifices où elle s'offre en holocauste prend-il la figure de tels autres sacrifices illustres, et le plus illustre de tous, celui de Notre-Seigneur Don Quichotte. Toute agonie incarnée se réincarne dans l'agonie d'Unamuno. Et celle-ci sans cesse a soif de ces autres agonies. Toutes les *nouvelles exemplaires* du monde se résument dans la *nouvelle exemplaire* d'Unamuno, son roman des romans.

Mais outre les livres et, plus précisément, les drames qui se confondaient avec le drame de chacun des livres, on doit concevoir que cette perpétuelle dramaturgie apparût aussi dans les actes de l'homme, ses propos, ses lettres, sa seule présence enfin ; et c'est bien là ce qui rendait celle-ci singulière et bouleversante. C'était celle d'un homme pathétique.

On se tromperait si l'on imaginait ce pathétique sous un aspect pittoresque et histrionique. Sans doute l'extérieur de don Miguel était-il hors du commun : le visage encadré d'une courte barbe blanche, le nez aquilin, les yeux de chouette derrière leurs lunettes, la silhouette mince, sèche, les mains fines et agiles, l'allure prompte, et cet intarissable monologue aux bibliques fureurs, tout cela était assez surprenant, non moins que ce mépris de tout pardessus, fût-ce par temps de pluie ou de neige, et le gilet montant jusqu'au petit col blanc de clergyman, et l'étrange chapeau pointu. On sentait le Basque, et un Basque doublé d'un Castillan d'adoption, le montagnard basque conquis par le plateau de la Castille et l'air salubre des sierras, un homme de très vieille et très noble race, et de même matière que la terre, la pierre, le métal. Car toute cette extravagance d'extérieur n'avait rien de contrefait : elle n'apparaissait que pour mieux obliger le spectateur à pousser sa considération jusqu'à la structure intime, le squelette, le feu. Plus rien n'importait qu'atteindre le feu. Alors la considération se faisait obligatoirement émotion. Certes on peut éprouver de l'émotion devant un homme de génie dont les spéculations sont sublimes. Mais ce n'est pas la même émotion que celle dont vous saisissez celui qui vit ses spéculations, l'homme pathétique.

Car celui-ci vous engage. On n'est pas seulement devant lui, mais en lui, comme toute conscience, toute forme, toute pensée dans laquelle s'est trouvé exprimé un peu d'homme. On est entraîné, contraint à participer à lui, à sa force d'appropriation, à sa prise en charge, à sa responsabilité de témoin, de confesseur et de prophète. On devient le déterminé de son adjectif possessif, *l'un des siens*. C'est ainsi que j'ai aimé Unamuno. J'ai été l'un des siens. Un atome de sa fantasmagorie, de sa divine et humaine Comédie. Et tout éberlué de m'y trouver en compagnie de tant de merveilleuses tragédies qu'il faisait siennes ! Don Quichotte et son appétit de gloire, Ignace de Loyola et son appétit d'imagination, Sancho et Dulcinée, un vers qu'il avait pris à Gustavo-Adolfo Bécquer et d'où il avait tiré un immense poème d'amour, la ville où nous étions nés tous les deux, l'Espagne, son Espagne... L'époque de notre intimité a été celle où, exilé en France, il vivait une des époques les plus critiques de l'Espagne. On lui avait procuré le moyen de s'évader de Fuerteventura, et il s'était installé à Paris, dans une petite pension de

famille voisine de l'Etoile. Quand j'allais lui rendre visite, je le trouvais dans sa modeste chambre, étendu tout habillé sur son lit, comme un gisant qui poursuit son rêve. Il le poursuivait, les yeux au plafond, sur la steppe abstraite du plafond. Il ressassait sa colère, son espoir, sa passion. A mon entrée, il sautait sur ses pieds, tirait des feuillets de sa poche, les lisait de sa voix nasillarde et sarcastique, ou tout bonnement continuait à haute voix son soliloque. Les lettres que je garde de lui sont en grande partie de cette période parisienne, puis il en est datées d'Hendaye, où il se transporta, pour être plus près de la frontière, se sentir déjà chez lui, étant en pays basque. Au reste, il ne pouvait que se déplaire à Paris. Il était trop de sa province pour s'y reconnaître, trop de son terroir et trop lui-même, un inapprivoisable réfractaire, quelque chose comme l'Iroquois que les conteurs et philosophes de notre XVIII^e siècle promènent à travers les combinaisons perverses de la cour et de la ville. Enfin le système de Primo de Rivera ayant cédé, il franchit le pas, revint dans sa patrie, — on imagine avec quelle joie, — y fut reçu en triomphateur et se mêla à la campagne qui devait amener la République de 31.

Dès son arrivée à Paris il y avait rencontré l'autre grand adversaire de la dictature, Vicente Blasco Ibañez. Ces deux hommes illustres ne s'étaient jamais vus jusque là; ils n'avaient jamais rien eu de commun, sauf, à ce moment, un ennemi. Ils s'unirent contre lui et sympathisèrent, mais on n'aurait su concevoir plus grand contraste que ces deux alliés. L'un ne possédait qu'une gloire intérieure, faite de communion avec le passé le plus secret et les intentions les plus intimes du peuple espagnol. L'autre, sa notoriété était éclatante et publicitaire, et il en tirait satisfaction, car elle s'accordait à son tempérament, à sa naïveté, à sa jovialité, en un mot à sa vitalité. Cette dernière qualité se rencontre beaucoup plus rarement qu'on ne croit, car peu d'hommes vivent. Blasco, c'était un spectacle prodigieux que de le voir vivre. Sans doute peut-on faire la moue devant ses romans, qui sont dans la grosse manière du naturalisme international de la fin du XIX^e. C'est l'homme qui était extraordinaire, et comme on n'en verra plus de sitôt. Ses histoires, surtout quand il les contait en français, plus exactement dans le formidable jargon qu'était son français, sa truculence élémentaire, lumineuse, bariolée, véritablement méditerranéenne, ses aventures à travers la planète, le roman picaresque de sa vie, depuis la misère dans les rues de Valence et les premières batailles politiques jusqu'à cette cinématographique et américaine célébrité, enfin sa féconde, son inépuisable générosité de cœur composaient un personnage magnifique. Il était républicain, fondamentalement, de nature républicaine, comme on ne l'est que dans les légendes. Au moment du coup d'état de Primo, il avait publié un ardent pamphlet *Pour l'Espagne*

et contre le Roi, c'est-à-dire contre Alphonse XIII, digne descendant de l'exécrable Ferdinand VII, de toute la dynastie stigmatisée par Goya. Rien de plus plaisant, comme j'ai dit, que son contraste avec Unamuno et leur dialogue. « Que dites-vous de Primo de Rivera ? lui dit Unamuno, à leur première rencontre. — Bah ! s'écria Blasco. Une tête vide ! — Non, répliqua Unamuno. — Quoi ? Vous prétendez qu'il n'a pas la tête vide ? — Non, répéta Unamuno, têtue, en homme qui dit d'abord non, parce qu'il réfléchit et que les choses se présentent toujours comme objet de subtile ratiocination. Non, il n'a pas la tête vide. — Eh ? — Il a la tête pleine de vide. » Stupeur de Blasco, qui ne pouvait rien entendre à ces gongorismes, à ces conceptismes. « Mais c'est la même chose ! » Ce n'était pas la même chose pour notre philosophe. Un jour, dans l'appartement que Blasco occupait à l'hôtel du Louvre et alors que, parmi le tumulte des journalistes, politiciens et conspirateurs, Unamuno se tenait dans son coin, replié sur sa rageuse méditation, l'autre l'interpella : « Eh ! don Miguel, cher don Miguel, levez-vous, venez avec moi sur ce balcon, venez contempler l'avenue de l'Opéra. Vous n'avez pas fait le tour du monde, mais moi qui ai fait le tour du monde et qui connais toutes les capitales, je vous jure qu'il n'y en a pas d'aussi belle, d'aussi exaltante que Paris ! C'est le centre du monde ! Il n'y a que Paris ! Paris ! » Alors Unamuno leva sa face de portrait du Gréco (tout à fait le portrait d'Antonio Covarrubias, qui est à Tolède), et d'un ton religieux, sépulcral : « La sierra de Gredos ! » De nouveau Blasco demeurerait interdit. Puis se reprenant : « La sierra de Gredos ? Mais ce sont de toutes petites montagnes ! Moi qui ai vu l'Himalaya, je vous assure que la sierra de Gredos, ce n'est rien du tout... ».

Bah ! ils avaient raison tous les deux. Car chacun était ce qu'il était, et à l'extrême de lui-même. L'un avec son Himalaya, l'autre avec sa sierra de Gredos, c'était chacun rien de moins que tout un homme. Qu'il se tourne vers les splendeurs et les retentissements du dehors ou les amères et fortes contradictions du dedans, l'essentiel est que l'homme atteigne à sa plus grande dimension.

JEAN CASSOU.

LETTRES A JEAN CASSOU

Mon cher Cassou, je reçois votre lettre, celle de l'infatigable Puccini (1) et en même temps une de Valerio (2) m'invitant à ce dîner de samedi — 2 mai ! (3) — avec vous et Miomandre. Grande fête ! grande fête pour célébrer le 51^e anniversaire de ma naissance à la vie civile ! Je vous apporterai mon dernier livre de vers, *Teresa*, dont j'ai reçu quelques exemplaires. Et je vous parlerai de votre *Eloge de la Folie* et de l'effet que m'a produit son âpre humour, par certains points plus conceptiste — c'est un éloge — que nuancé, et où l'ironie se fond en un certain aigre sarcasme. J'y vois plus d'*agudeza* que d'*esprit*, — et c'est encore un éloge. Je ne sais si ici on le sentira complètement. Et puis, vous n'êtes pas un centaure, je veux dire moitié espagnol et moitié français, mais tout espagnol et tout français, ensemble. Ce livre de vous pose ici, en France, un problème et quand on le traduira en espagnol, il en posera un autre en Espagne. Le chapitre de l'asile des folles... d'un tragique pascalien. Et vous savez ce qu'est *mon* Pascal.

Enfin, nous en parlerons. Et je veux vous parler aussi de ma *Phèdre*. Et d'autres projets.

Affections à votre bonne mère, à votre sœur et à votre beau-frère.

MIGUEL DE UNAMUNO.

Paris 29-IV-25.

(1) L'écrivain italien Mario Puccini.

(2) Valéry Larbaud.

(3) *Dos de mayo*, date de l'insurrection de Madrid contre les troupes de Napoléon et fête nationale espagnole.

J'attends, mon cher ami, les 700 francs. Qu'ils soient les bienvenus ! Ils ne tomberont pas mal, car je crains que, à l'encontre des prophéties de mes amis d'Espagne, ce mien exil ne se prolonge. L'avance de *Vérités Arbitraires* ne m'a pas encore été payée. Comme vous ne me dites rien de Ventura, je pense que vous ne l'avez pas vu. Dites-lui que je pense lui écrire et que le silence de Godoy me surprend. Voilà longtemps que se me taisent ceux que je veux entendre et que me parlotent — d'autres me susurrent à l'oreille — ceux dont je voudrais qu'ils se me taisent. Oui, oui, l'affaire de *Comment on fait un roman* est pressée, très pressée pour moi. Voyons si quelque bonne revue la publie, et sans coupures, n'est-ce pas ? sans coupures. (On vient de me publier à Berlin un article avec des coupures, ô stupidité de la diplomatie !) Et aussi *Rachel*. Je veux l'envoyer en Allemagne, où mes œuvres — trois volumes ont déjà paru — ont assez de succès. Je vous enverrai aussi un article que j'ai écrit pour la meilleure revue yougoslave qui doit publier un numéro consacré à « l'agonie de l'Espagne ». A propos d'agonie, savez-vous l'effet qu'a produit sur le Roi et ses dogues l'*Agonie du Christianisme* ? Sa circulation est interdite en Espagne. Parbleu ! Une attaque aussi dure et toute d'une traite dans un ouvrage consacré à un autre sujet et le sujet le plus transcendantal de la vie !

A présent, et puisque je suis en train de vous faire ma biographie — que sont toutes mes lettres, sinon autobiographiques ? — venons-en à ce que demande Pierre-Quint. Qui n'est pas spécialement une biographie, mais ce que les Allemands appellent *curriculum vitæ*, statistique, quelque chose pour le supplément du Larousse. Justement je suis en train de lire *Montaigne et ses trois premiers-nés* (Shakespeare, Cervantes, Pascal, pauvre frères à moi !) — le connaissez-vous ? — de mon ami Elie Faure et j'y lis à propos de Shakespeare : « Et pourquoi y aurait-il dans sa vie d'autres aventures que celles qui sont dans ses vers ? » Appliquez-moi ces mots. Ma biographie, ce sont mes œuvres. Qu'importe que ce corps qui est mon temple et ma prison et mon berceau et ma tombe soit né à Bilbao le 29 Septembre 1864 au lieu d'un autre jour ? Dans mes *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* vous verrez le premier acte de mon drame, le plus intense, la tragédie de l'acquisition de la connaissance de soi et du monde. Ce livre qui

semble si léger est celui de mon drame le plus intense. Il s'achève lorsque je partis pour Madrid en 1880, poursuivre mes études. Celles-ci terminées, en 1884, je volai vers mon Bilbao, continuer de me faire et surtout de faire ma famille, mon foyer. Je donnais des leçons particulières, j'étudiais, et dès que j'étais libre je courais à Guernica. Je posai cinq fois ma candidature à une chaire. En 1889 je suis sorti d'Espagne pour la première fois et je suis allé en Italie et, de là, à Paris où je passai quinze jours. En 1891 je me suis marié ! « Ce n'est pas le moindre événement », me dites-vous. Peut-être le plus grand. D'aucuns — sans avoir lu Freud — cherchent dans la vie d'un homme ses aventures amoureuses. Je n'en ai eu qu'une, et celle-là... dure encore. J'aime rappeler l'expression de Thucydide qu'il écrivait : *εἰς αἰετ*, pour toujours ! J'écris pour toujours, je lutte en politique pour toujours, je suis devenu amoureux — nous étions des enfants ! — pour toujours, je me suis marié pour toujours. Ainsi Dieu puisse-t-il nous recueillir pour toujours, fût-ce en un doux rêve ! Je me suis marié sans situation et peu après mon mariage, — qui fut le 31 Janvier, — en mai 1891 j'obtins ma chaire de langue grecque à Salamanque. Et le 1^{er} octobre 1891 nous entrions, ma femme et moi, dans notre Salamanque, celle de nos enfants. Que vous en dirai-je ? Elle a été ma douleur et mon plaisir, ma vie et ma mort. Là j'ai écrit mes livres, là j'ai engendré mes enfants, les uns et les autres. Tous enfants de l'amour, même ceux qui maudissent. Dix ans après, en 1901, on m'a fait recteur, et je fus jusqu'en 1914 où je fus destitué sans savoir pourquoi. (Comme lorsqu'on m'a exilé plus tard). Outre le grec j'expliquais l'histoire de la langue castillane. En 1924, ce fut l'exil. La suite, vous la connaissez. A. quoi bon conter mon discours à l'Opéra-Comique contre le militarisme, après la publication de mon essai *Patrie et Armée* qu'à traduit Miomandre ? A quoi bon rappeler mon autre discours, à Bilbao, en 1902, sur le basque ? Ou mes campagnes agraires, parlant parfois en pleins champs, sous des chênes, en terre de Salamanque ? Ou mes pérégrinations à travers l'Espagne, parfois sous le prétexte de mon titre de mainteneur des Jeux Floraux ? Tout cela est rigoureusement hors du temps et n'exige nulle chronologie. Ainsi me suis-je fait, aussi m'a fait mon Espagne et l'ai-je faite « pour toujours » devant le monde et devant Dieu. Qu'on me rende justice ! Mais qu'est-ce que la justice ? *Suum cuique tribuere*, donner à chacun le sien. A chacun et non à tous ! Et *suum*, le sien ! Le sien, de chacun, c'est son œuvre, c'est son âme, c'est lui-même quand il

s'est fait, quand il a fait son œuvre. Qu'on me donne donc mon œuvre, qu'on me donne mon âme ! Et dans mon âme il y a mon Espagne. Les champs de mon Espagne, que j'ai vus si clairs et si rians dans les doux yeux de ma femme ! Mon âme, mon âme !

Et à présent, comme il convient toujours de scruter l'ex-futur — c'est l'axe de la tragédie — je vous dirai celui que j'aurais pu être, l'homme docile et civilisé et résigné. Ah ! si ce pauvre Unamuno n'avait été torturé par une passion incompréhensible ou peut-être dévoré d'un satanique orgueil, il pourrait être aujourd'hui président ou ex-président du Conseil des Ministres, comme le fut Maura, et peut-être président de l'Académie Espagnole, ou qui sait ? Comte, marquis, ce qu'on voudra, et décoré de la toison d'or, et en outre prix Nobel — à l'instigation du Roi, et... tant de choses ! Mais... Qu'est-ce qu'il veut, ce pauvre Unamuno ? Le sait-il lui-même ? Il paraît qu'il dit qu'il ne veut rien que vivre, mais... pour toujours Vivre dans son œuvre, et s'il pouvait être plus ?

Je ne veux pas continuer, car le cœur m'étouffe.

Saluez les vôtres, et qu'ils s'aiment beaucoup. Vous, mon Cassou, mon bon Cassou, faites-vous, faites-vous... Saluez votre mère, vos frères, — un baiser à leur petite qui ne rêve pas encore la vie, mais la dort, — à votre future femme. Et me voici. Je vous embrasse.

MIGUEL DE UNAMUNO.

Hendaye, 29-I-1926.

Hendaye, 20-III-26.

Ah ! mon cher Cassou, comme la tragédie va s'épaississant sur ma pauvre Espagne et sur mon cœur ! Je commence à perdre l'espoir de vivre assez pour voir luire sur elle le soleil de la justice. La leçon de Genève a été bonne et l'état despotique de don Alphonse — avec son dogue mayor, l'hydrophobe Martinez Anido (Quiñones étant son homme de main mayor) — devrait comprendre que pour avoir droit de suffrage dans une Société des Nations il faut être une nation. Mais comme l'Etat du Malvy — non la nation française, Dieu du ciel ! — continue à maquereauter avec la tyrannie prétorienne alphonsine... Parodiant St-Paul, mon St-Paul, le Pharisien converti, je dirai :

je ne vis pas, c'est mon Seigneur - Don Quichotte qui vit en moi. Et elle est sévère, la bataille contre les archers de la Santa-Hermandad ou du Saint-Office de l'Inquisition.

J'ai perdu l'espoir que se règle en paix le procès de la Catalogne. Quand on veut imposer la liturgie patriotique (??) à coups de bâton il faut renoncer à la patrie. Des idolâtres, non ! Il y a des chrétiens qui par christianisme repoussent le crucifix. Un humoriste disait que les curés sont des revendeurs de la grâce divine et que, lui il s'entendait directement avec les services de comptabilité. Je déteste plus encore les revendeurs du patriotisme que ceux de la grâce divine.

(...) Dites à Miomandre que je suis en retard avec lui ; je ne lui ai même pas accusé réception de l'exemplaire chaleureusement dédié de *Vérités Arbitraires* qu'il m'a envoyé, le seul que jusqu'à présent j'aie vu. Et je vous demande aussi de rappeler à Kra l'avance qu'il me doit sur ce livre. J'en ai besoin. Ma situation économique empire et la tyrannie me fait la guerre dans mes ressources. Quand nous nous verrons, je vous conterai tout ce qu'elle a fait pour empêcher, même hors d'Espagne, — en Amérique, — la diffusion de mes écrits. Je fais tout ce que je peux pour n'avoir pas à vivre aux dépens de mon second fils, Pablo — Dieu le bénisse ! — et pour venir en aide aux miens. Aujourd'hui, c'est lui qui soutient son héroïque mère et six frères, — l'aîné a assez à faire de se soutenir et de soutenir sa femme — et je me torture la conscience en pensant que peut-être, comme soutien de la famille et mon substitut, il se prive d'en créer une autre et de me faire grand-père. Et puis... je ne dois pas mendier ! C'est pourquoi je cherche du travail rétribué. Très bien, le *Mercure*. Voyons si ainsi je vais me mettre à collaborer à des revues françaises. Pierre-Quint vous dira mon projet d'un petit livre sur le Quichottisme, où je parlerai de la virginité de Don Quichotte, d'Hamlet, de Falstaff, de Don Juan, etc., etc. (...).

Je n'ai plus de cœur pour continuer. Il s'en va en morceaux. L'histoire me dévore plus que jamais. Qu'est-ce qui se passe maintenant dans la caboche de mon Espagne ? Peut-être rien. Ne rien se passer ! Le passage du Néant est plus terrible que celui de la Mort.

Adieu, adieu !

Je vous embrasse.

MIGUEL DE UNAMUNO.

Et *Rachel* ? Ce n'est pas l'artiste qui vous en demande des nouvelles, mais l'artisan ; non l'écrivain, mais le père de famille. Le poète ou créateur, mais créateur de famille. S'il était resté moine !...

Don Quichotte fut célibataire, mais avec une nièce. Mais non, non !

Hendaye, 1-XI-1926.

Mon cher Cassou, je romps un long silence en partie par la nécessité que j'éprouve de communiquer avec vous — qui êtes une part de moi — et en outre, parce que j'ai lu, étant au lit, où je suis resté cinq jours à cause de sales hémorroïdes (foin de cette saleté !) ce que Georges Petit me consacre dans la *Revue Nouvelle*. J'avais résolu d'écrire à celui-ci directement et en français, mais je préfère lui écrire dans mon espagnol, — n'ai-je pas *mon* français ? — et par votre intermédiaire, à vous qui savez si bien le conserver. Inutile de vous dire combien j'ai été reconnaissant de cette généreuse étude, et non pour l'éloge, mais pour la compréhension. Dans la solitude où j'ai vécu en ma solitaire patrie, à peine ai-je entendu autre chose que des injures ou des adulations, aussi absurdes celles-ci que celles-là. Ce même livre douloureux, *Brouillard*, a dû passer la frontière pour commencer à être compris. Les Auguste Bailly d'Espagne qui n'arrivent pas à être des Augusto Perez (1) n'ont pas senti la tragédie de leur propre personnalité, n'ont voulu voir que des mannequins en ces héros de la chair, de l'os et du sang de mon esprit. Monologue ! Monologue ! Monologue ! Mais l'histoire humaine est-elle autre chose qu'un monologue de Dieu ? Et Dieu même ne nous a-t-il pas enseigné qu'il se fit homme pour goûter à la mort et qu'au moment de mourir il lui résistait en demandant qu'on éloignât le calice ? Combien cela coûte que de se résigner à mourir ! Et non seulement en soi-même, mais dans les autres. Ou plutôt dans les autres en moi. On appelle cela égotisme, et c'est tout le contraire. Georges Petit m'attribue le mérite d'avoir formulé la solitude de Proust. Mais c'est que c'est la mienne et que je suis père d'une nombreuse famille

(1) Nom du héros de ce roman.

et que j'ai été... professeur ! Ecoutez, ces jours-ci un petit fait symbolique m'a tout décontenancé : je sens que je vais perdre une canine, une des dernières dents qu je conserve encore à la mâchoire supérieure. C'est là mourir jour à jour. Mais je me sens mourir spirituellement jour à jour chaque fois que je sens mourir en moi un ami, voire une connaissance, qui meurt, lui, civilement et corporellement. Mon Augusto Pérez me criait : « Je veux vivre... Je veux vivre... » Voilà ma solitude. Et mon âme est un monastère. Ceux d'entre nous qui semblent *ensimismados* — pourquoi ne lancez-vous pas en français *ensoimémés* ? sont les plus *aliénés*. Extase, — *εκστασις* — en grec, folie, est parente d'existence. Exister, exister vraiment avec un amour fait de haines, avec une mort faite de vies, c'est être fou. Alonso Quijano, l'essentiel, était le sain d'esprit, mais Don Quichotte, l'essentiel, était fou. Quand un homme qui veut vivre se meurt, l'univers meurt en lui et avec lui. Et quand j'apprends la mort de quelqu'un je sens la solitude de l'univers. Et qu'on ne soit point choqué si à « amour fait de haines » j'ajoute « mort faite de vies ». Leopardi a chanté la fraternité de l'amour et de la mort ; il y a chanté la fraternité de la haine et de la vie. Quel est le positif ? Quel est le négatif ? Si vous saviez combien j'aime ce que je déteste le plus ! On m'a purgé l'âme en me l'emplissant de saintes indignations. Je vois que Petit mentionne Léon Bloy. Quel souvenir je garde de l'impression que me produisit la *Femme Pauvre* ! Je me rappelle qu'en Italie, à Udine, en 1917, je tombai sur un pauvre journaliste français qui se disait bouddhiste, ou quelque chose comme ça, et qui, en m'entendant parler de Léon Bloy, s'écria : *mais c'est un gueulard !* Gueulard ! Ici en France, peut-être plus encore qu'en Espagne, on renvoie un chacun avec un qualificatif. Lui, le journaliste, il n'était qu'un journaliste — avec ou sans bouddha — et tout au plus... un littérateur, un homme de lettres. Et ce dont il faut se défendre, c'est du métier. Je fais la guerre aux curés et aux militaires parce qu'ils ne savent être ni prêtres, ni guerriers, et j'ai mené campagne contre les professeurs. Quand Petit dit : « Il y a toujours du professeur en don Miguel », il ne sait en quelle canine cariée il me touche ! S'il y a quelque chose pour quoi j'admire tant Flaubert — autre monastère ! — c'est parce qu'il a fait de la littérature une religion. Et comme on le sent mourir en Emma Boyary ! Comme on sent mourir l'univers en St-Antoine ! Il est bien le français qui a écrit les choses les plus profondes sur la critique. Sur la véritable critique, bien sûr, la créatrice, la poétique, non la classifica-

trice et... scientifique ! Rien de Taine, moins encore de Brunetière, l'homme de l'évolution des genres. Hideuse scolastique ! Que de choses j'aurais à leur dire sur le *nadisme* ! Et sur Miguel de Cervantes, le manchot, qui fut, comme Iñigo de Loyola, le boîteux, plutôt guerrier que militaire. L'un resta manchot à Lépante, l'autre boîteux à Pampelune ; de la manchoterie de l'un sortit Don Quichotte, de la boïterie d'Iñigo la Compagnie de Jésus, deux folies.

Assez. Je vais voir si je vous envoie deux nouveaux drames que j'ai faits : *l'Autre* et *Julio Montalban*. Il me semble que *l'Autre* est, comme théâtre, très supérieur à *Rachel*. C'est ma tragédie.

A tous les vôtres, que je porte en moi, dans mon monastère, toute mon anxieuse affection. Et à vous, mon Cassou, à vous...

MIGUEL DE UNAMUNO.

Avant tout, mon... Cassou, voici mes deux dernières effusions — pas de sang (1).

Si tu ne dois pas me rendre à l'Espagne, — Dieu de l'unique bonté, — si tu ne dois pas m'y coucher, — se fasse ta volonté ! — Comme sur terre et au ciel — dans la montagne et sur la mer, — Fontarabie de mes rêves, — j'entends ta cloche sonner. — C'est le pleur du Jaizquibel, — sur lui passe l'ouragan. — entrailles de ma profonde Espagne, — je vous sens en moi palpiter. — Miroir du Bidassoa, — qui vas te perdre en la mer, — que de songes tu m'arraches ! — Ils vont en Dieu reposer ! — O cloche Fontarabie, — langue de l'éternité, — tu m'apportes la voix rédemptrice — de Dieu, l'unique bonté. — Fais-mois donc Seigneur, ta cloche, — cloche de ta vérité, — et que la guerre de ce siècle — me donne en terre éternelle paix !

Une autre :

Deux fois deux font quatre, — Trois fois deux font six, — un souffle, la vie, — la vie que vous faites ! — Trois fois trois font neuf, — deux fois cinq font dix, — reviendra la roue ? — Ce qui fut enfance ? — Six

(1) Allusion à un mot d'Alphonse XIII vantant la supériorité du garrot sur la guillotine parce qu'avec le garrot il n'y avait pas d'effusion de sang.

fois trois dix-huit — et dix fois dix cent. — Seigneur, rien ne dure ! — Notre pauvre bien ! — Infini, zéro, — fontaine, océan, — chantons, chantons la table — de multiplication.

... Mon souvenir frémissant aux vôtres. Et à vous un *abrazo* éternel de

MIGUEL DE UNAMUNO.

Salamanque, 24-II-30.

Je renonce pour le moment, mon Jean Cassou, à vous exprimer l'émotion et la commotion de mon retour en Espagne. Jamais je n'aurais espéré d'être reçu comme je l'ai été. Et il me manque encore l'entrée à Madrid. De mes six années d'étrangement de mon foyer salmantin j'ai emporté beaucoup ici, et de mes treize mois de Paris j'ai emporté avant tout et surtout : vous. Je retournerai à Paris, mais non plus comme exilé, non plus à ces anxieuses journées de mortelle expectative, je retournerai à ce Paris où j'ai laissé tant de souvenirs et tant d'affections, je retournerai à Paris de France. Nous nous embrasserons de nouveau, là. Et j'espère vous embrasser ici, dans notre Espagne, qui sait si ce ne sera pas dans notre Bilbao... Je vous écrirai avec plus de calme. Saluez les vôtres, votre mère, votre femme, votre sœur, votre beau-frère. Je vais peu à peu répondre à tous ceux qui, de là-bas, m'ont salué à présent, les Ventura Garcia Calderon, les Duhamel, etc. Et maintenant, retournons à mon *agonie* pour l'Espagne. Ah, voulez-vous que je vous dise ? Je ne me décide pas à publier le texte espagnol de l'*Agonie du Christianisme*. Et c'est parce que le texte original, ab-original, c'est votre traduction, qui n'est pas une traduction. Cela sortit, pensé et senti dans une langue spirituelle qui est par dessus, peut-être par dessous, ou mieux *dans* l'espagnol et le français. Et je veux que cela reste ainsi. Un fort, très fort *abrazo* de votre

MIGUEL DE UNAMUNO.

PIERRE MORHANGE

DE LA POÉSIE LYRIQUE (*)

à MOTIA

NOCTURNE

*Voici mes mots Marie avec ma lueur
Car voici mes mots annonçant mon amour
La mort aussi toujours nous borde
Notre amour se garde
En étant simplement le nénuphar large
Qui s'endort sur la nuit*

*C'est bon de se sentir racines
Plongées ensemble
Et ensemble buvant
Le beau monde nocturne
Le front du vol des grands oiseaux
Auprès de nous frissonne
Le mariage est chanté par les airs de l'ombre
Quand les feuilles de lune
Se cachent et penchent et tombent
Dans le sûr taillis que nous sommes
Aux racines serrées
Aux racines du monde*

(*) Extraits du recueil « La Robe », à paraître chez Seghers en Octobre, et dont *Les Cahiers du Sud* ont déjà donné plusieurs poèmes dans leur numéro 305.

VOUS AVEZ VU !

*Vous avez vu ! comme deux poupées !
Il le faut avancer pour trouver nos deux cœurs
Il faut en traverser du sable
Il faut en renverser des masques
Pour trouver nos chaleurs !*

*Nue et débusquée
(Non c'est impossible)
C'est la chair du feu
A pores à ventouses*

*Des limaces de lave
Si pleine si musclée*

*Elles demeurent telles
Si le froid les découvre*

*Là !
Comme deux poupées !
Rien ne défait
Notre bouillon de charbon rouge*

COSTUME POUR L'HIVER

à OLIVEN STEN

*Poètes sur les quais
Le pauvre Panthéon
Tombé dans les arbres
Poètes sur les quais
Comme de longs cils*

*Si les parcs sont ronds
Comme des forêts
La forte saison
Monte sans arrêt*

*Poètes des quais
Tirez bien le fil
Le costume d'hiver
Ourlez-le à grands traits*

*Serrez la saison
Sur votre poitrine
Prenez-la aux mains
Prenez-la pour nous*

*Si l'odeur splendide
De l'eau est montée
Grande comme la ville
Dedans travaillez*

*Nous aurons du pain ô gentils poètes
Pour la vie encore nos villes sont prêtes*

*Et moi petit tailleur
Que j'erre que je serre
J'ai ma femme mon Dieu
J'ai ma femme j'en rêve
Au balcon de nos bras*

NOUS NOUS ENLEVAMES

Nous nous enlevâmes

*Religion nouvelle
Corridor des rues
Pour la saison de terre
Comme deux oiseaux*

*Hardi l'heure grave
Nous nous enlevâmes
Les bras au large
Comme une clameur*

*Génial sourire
Qu'est-ce qui est tombé ?
Guéris de tous les morts
Deux bons corps qui s'aiment
Voisinent et le savent*

NOTRE LIEU

*Les enfants longtemps longtemps
Jouent et jouent si loin du temps
Nous-mêmes saouls yeux pointus sur le temps
Sommes dôme qui s'élève
Mince et noir au dessus des enfants
Et sous nous cette grondante musique
Emportant notre barque tant pis !
Et le large ah ! qu'il est large
Revivre chérie alors dans notre orage*

Juin 1954.

PIERRE MORHANGE.

FREDERIC MAIGNÉ

PETIT TRAITÉ DES FOLIES ET DES MORTS

(Fragments)

à RENÉ NELLI

LA VILLE

Pourquoi les imagiers ont-ils chargé, parodié un enfer burlesque, véritable cour aux miracles ? Et l'autre enfer ? Il est sous nos yeux, au premier plan ; ils sont là les morts en jugement dernier, les condamnés à vie, justiciers et victimes ; à leur reflet, à leur mesure, la ville est la création de leur esprit qui se détruit en se reflétant et croit se nier par sa propre ressemblance. Labyrinthes — cheminements souterrains d'une pensée vaine, stérile par son effort même, satisfaite par le seul mouvement mais tournant autour d'un point mort.

La ville où les hommes condamnés tournent en rond marqués au fer rouge par la liberté et la fatalité, cette terrifiante contradiction — la fatalité, cette mesure de chiffres, de vocabulaire, de limites spatiales ; la liberté, cette compensation qu'ils ont de frauder la nature, d'imiter malignement le chaos, de choisir la vie par n'importe quel bout.

Et cette contradiction formelle se résoud dans l'effort désespéré de la vie sans fin, de la ville repliée sur elle-même. Aucune issue : être en perpétuel état de jugement dernier — les niches de la cathédrale inachevée attendent d'entre nous, un christ, des saints, des monstres — libre et condamné à la fois.

La ville dit celui qui est jugé, c'est les autres.

Quel est celui qui prétend être lui et non les autres ?

Cette opiniâtreté qu'ils apportent à accumuler ex-votos, boucles de cheveux, images floues, coupures de journaux (le moi en est plein comme une corbeille à papiers) se détruit d'elle-même, par la petite clarté jaune, le vent du vide et la poussière triste des rues ; un rien, et voilà ce passé disparu sur lequel nul n'a droit — homme immobile.

La ville, ce sont les morts et les autres.

Un matin, les boueux enlèvent les boucles de cheveux et les bouquets de mariées.

Durée inconditionnelle et nul ne peut répondre de ce qu'il sera par rapport à ce qu'il fut, d'un jour à l'autre, d'une rue à l'autre — compte tenu qu'il soit muté d'un objet à un autre, dans un lieu et un temps donné — sans espoir et sans possibilité d'interpénétration d'un milieu à un autre.

Notion d'une nouvelle ubiquité, effrayante par la liberté vertigineuse qu'elle suppose.

J'irai plus loin ; nul ne peut répondre de ce qu'il devient et ce qu'il devient, c'est arbitrairement à l'insu de son moi — il n'y a que le moi des autres puisque nous sommes tous un autre par rapport aux autres. Entre nuit et jour, notre continuité mortelle est discontinue, d'un côté de la ville à l'autre, d'une vie à une autre — par rapport à l'espace des autres considéré progressivement.

Voici, devant nous, l'espace des autres : chaque rue délimite une surface magique où l'hérédité, le passé et le vide condamnent sans recours les hommes abandonnés. Nul besoin d'un supplément imaginaire ou d'un vocabulaire exagéré pour traduire un autre côté des choses.

Au delà et mort sont *l'air* entre les choses.

L'air entre les objets et nous — distance virtuelle — ne sera rien d'autre qu'un état en suspens de morts avides d'une procréation permanente et d'un travail indéfini.

D'où monotonie de l'objet-ombre par rapport à l'objet-clarté, de l'objet réfracté par rapport à l'objet immédiat ; il y a dans les phénomènes naturels un décalage sans espoir : la nature triche et le diapason est faussé. Le champ lumineux pourrait très bien supporter des ombres inversées ; la convention est trop réelle pour être vraie. Se méfier des rapports trop logiques.

La Ville et l'être ne font qu'un.

LES FOLIES

La folie considérée comme un art majeur — la seule possibilité viable dont nous disposons. Tout est anormal et morbide qui tente quelque chose qui soit désespéré. Morbide l'art, la mystique, la science et l'amour.

L'explication constitue la seule tentative licite — la folie en serait l'état de transfiguration lyrique. D'un point donné à un autre, qu'il nous soit permis d'être fou — la seule liberté sans condition puisqu'elle ne doit rien aux autres. Par le fait de sa condamnation et sur l'enjeu d'un procès systématique, chaque homme a droit et devoir de jouir totalement de sa folie.

La refuser sous le chef d'accusation d'intellectualisme stérile serait un crime — tout comme de mettre un terme à sa vie sans fin par un quelconque procédé anticonceptionnel sous un prétexte de désespoir.

J'affirme aux sceptiques qu'à condition qu'il y ait eu agonie, en tant qu'extrême lucidité, il doit y avoir nécessairement folie ; sinon l'état définitif des morts, privé de sa folie complémentaire, ne serait plus qu'une phase d'atonie sans intérêt.

Au départ, folie serait la reprise d'un thème d'enfance par le recours poétique. Ne pas se payer de mots ; cet état s'oppose à la définition puisqu'il fut anéanti par le sens des rapports et des formules. Et le dernier paradoxe qu'il nous reste à énoncer sur l'enfance tient en ce qu'elle est admirable sans pouvoir en appréhender la perte sinon par l'absence totale de mots.

Inventer une fête carnavalesque, disproportionnée, hilare, incongrue, compensant l'immense dépense d'énergie que demande l'effort de vie. Un pieu de bois mort planté en plein champ, à certaines limites, avec des crânes et des peaux de chevaux, prend beaucoup d'importance ; j'ouvre sur de vieux pays : nostalgie, cette forme de la distance chez les oiseaux.

Supprimer le rapport de cause à effet et cet effort de rendre logique l'acte vécu par rapport à d'autres actes juxtaposés et interprétés par rapport au tout. Eliminer tout ce qui n'est pas gratuit ou contingent ; réaliser pleinement sa folie en se réservant de faire à un moment donné le geste à ne pas faire et le sachant, face aux témoins frappés d'horreur.

Folie, mon plaisir solitaire.

Je ne peux atteindre ma folie qu'à certaines limites humaines où le suicide, l'arrêt volontaire des sens paraîtraient seuls probables ; faire n'importe quoi pour se délivrer, mais de quoi au juste : Sortir de soi, amour, mon amour fou. On bute à son front, on bat une pulsation qui dépasse les rythmes du cœur, un essor inouï fait craquer les vertèbres ; une nuit monte à travers ruches, arbres et haies — ces frontières — vers la nuit d'escaliers, de bois et d'étoffes où nous sommes reculés.

Nulle joie avec son épanchement sensuel n'est infinie par le fait même qu'assouvie. Ma douleur, par sa demesure, participe de ce qui justement en moi ne peut finir. Folie soit douloureuse dont je suis à merci ; lame coupante sur mes poignets, supplices inimaginables imaginés par nous pour nous, par moi, pour moi, bourreau et victime à la fois, homme et femme à la fois, être complet et sans fin unique. Tel égoïsme est supérieur qui se sait sans recours par rapport à l'hypocrisie des choses dont la nature pernicieuse nous trompe incessamment sur des possibles vains. La bonté ne donne droit à rien d'autre qu'au ridicule et au narcissisme ; Saint - François - d'Assise avez-vous d'autres frères que les oiseaux ? Parfaits, trop parfaits, pénitents de la grâce, j'en veux à votre odeur de sainteté, mes bienheureux. Moi, je pue ma mort, la maison est hantée par moi qui mène ma condamnation à vie ; le papier que je touche est brûlé par le feu et mon coït d'amour est une sueur froide. Je ne crois qu'on puisse aller plus loin dans sa mort ; je suis le premier grand mort des hommes.

LES MORTS

Ils n'ont pas de visages et personne ne les a vus de vie sinon si mal et différemment qu'ils se reflètent eux-mêmes ; les morts n'ont de visage que dans les photos de groupe et leurs voisins ont un air de famille, importun mais faste. Peut-être craignent-ils de livrer leur visage aux yeux et la pauvreté des morts honteux n'a d'égale que leur docilité à la volonté de mal ambiante. Ils ignorent dans quelle mesure leur appartient leur visage, sa petite vérole et ses tics ; la lumière du jour sur leur visage est une insulte aux aveugles cachés parmi les visages des autres, ils disparaissent de face si le soleil les abuse et ils se reconnaissent de dos.

L'art véritable consisterait à rester inaperçu, suffisamment inavoué pour que tout se passe sur un autre plan ; ce secret persistant tend à réserver derrière eux la mesure de leur mort — l'ombre multipliée de l'être.

Ce sont les étrangers, les intrus ; ils perdent les clefs de leurs portes ; ils s'efforcent à s'emprisonner dans les mêmes rues, à s'entourer des mêmes têtes, à fixer autour d'eux le temps et l'espace mais l'insolite les abuse. Les objets conspirent contre eux ; le cadre d'une fenêtre trompe les maçons, variant à leur insu ; un volet de bois disparaît chaque nuit. Leur agonie couvre un champ extérieur où la peur éclate de rire.

Ma zone de mort hante des maisons inhabitables, à certaines limites humaines ; elle a ses cercles de terre battue pour combats de coqs, ses autels votifs de pierres entassées ; il y a un chiffon noir à l'arbre le plus proche ; on a passé le deuil aux ruches, les horloges viennent de s'arrêter.

Dans les profondes campagnes, il y a des femmes noires, de peau noire, vêtues de noir, de jeunes vieilles, elles travaillent sans fin ; elles couchent sur des lits de tiges de maïs dans des pièces basses et

sans lumière ; la nuit qui couve dans ces maisons pleines d'instruments froids, de blés craquants, de bois craquants, de cris de coqs, est celle de leurs morts.

Elles sont tristes, les femmes des grandes campagnes.

Elles sont possédées par le sang noir des âmes en peine ; elles se signent on ne sait pourquoi alors qu'autour d'elles, on ne voit rien de particulier ; elles parlent avec des gens qu'on ne voit pas, vers des écuries vides, près de mares asséchées, autour de tas d'objets perdus : lampes à huile, berceaux d'osier et vieilles nippes. Elles font entrer des étrangers dans leurs maisons pour leur dire qu'il faut être en état de mort, matin et soir — sans fin, sans fin — et le travail qui s'accumule, ces temps si longs d'amours et si courts de haine — les étés sont de plus en plus secs — sans fin, sans fin — et le sang est si froid dans leur ventre.

A ma vie sans fin — question toujours en suspens s'accorde l'éternelle réponse spatiale. A l'effort de vie inépuisable répond l'infini révolu et sa précision balistique.

La gravitation est une projection illimitée de Ma vie sans fin.

FRÉDÉRIC MAIGNÉ.

LA LIGNE D'HORIZON

I

*La baie
bouton de mer*

*Cheval à la crinière d'écume
l'horizon dans la bouche le mors*

*Les coquillages sont des vitraux
de sons infinis
posés sur le sable univers broyé
Les poissons des ôtages étourdis*

*Là-bas autres salves
cris étouffés d'algues*

*Jeune fille
au parfum d'adieu
aux jardins dévastés
à perte de mouchoirs et de voiles
les mains en porte-voix*

*Siècles avec leurs béquilles
d'arbres morts leur ivresse
de branches reconquises*

(Les siècles écorces rapaces)

Les tombes sont des navires

*Capitaine tenace
l'équipage disparu*

*Là-bas autres cages
sommptueux étalages*

*Le même soleil
prisonnier de la mine
mêmes abeilles
héritières des chaînes*

*La baie
bouton de mer*

*Premières fièvres
graines pubères*

*L'océan envoûte
le champ*

*Pluie pluie pluie pluie
Airées célébrées*

II

*Nuit cette nuit
miroir introuvable*

III

*Jeune fille à la blessure d'hirondelle
Le printemps enrobe ta chevelure
au vent*

*Soleil
longue vue pointée sur le feu
de la colère
de l'amour*

*Une gousse d'ail un battement d'aile
L'aventure aux vieux marché aux esclaves*

EDMOND JABÈS.

LA MORT D'ULYSSE

Ulysse attendit, comme chaque jour, que Pénélope eût fini son fromage. Elle mangeait avec une lenteur qu'il s'était toujours efforcé vainement d'imiter. Puis tous deux se levèrent et quittèrent l'immense cuisine sombre, qui donnait sur les derrières de la maison, pour gagner la chambre.

Il était environ huit heures. La journée avait été belle, patriarcale, sans histoire.

Ulysse s'approcha de la fenêtre. Devant lui s'étendait un verger au delà duquel la campagne descendait en lentes ondulations jusqu'à la mer. Une mer qui, au fond de ce golfe, ressemblait à un lac. Les deux rives de droite et de gauche se rapprochaient à l'horizon pour former un étroit goulet. On était enfermé. Mais au moment du crépuscule, les terres bleuissantes revêtaient curieusement l'aspect de longs nuages poissons, suspendus entre l'eau grise et le ciel gris. On eût dit que l'espace reprenait possession de ce morceau d'île, si ferme et si distinct pendant la durée du jour, pour le réintégrer dans l'infini.

C'était l'heure où Ulysse se permettait de rêver. Non pas qu'il y fût engagé par ce qu'il contemplait. Mais au contraire parce que l'effacement progressif du paysage le libérait de porter attention aux choses. Il ne décrivait pas, il se remémorait, et, comme il arrive toujours, modifiait et inventait ses souvenirs.

Pénélope l'écoutait parler avec une crédulité placide. Les premiers temps, il s'en était étonné, presque offusqué. Il s'attendait à la trouver jalouse de ses aventures et portée à les amoindrir. Il allait certaines fois jusqu'à souhaiter qu'elle le contredît afin d'être lui-même astreint à plus de vraisemblance. Mais elle prenait pour bon argent tout ce qu'il racontait, et, semble-t-il, l'incitait même à l'exagération. De jour

en jour, il s'était habitué à ce public sans exigence, ce qui l'avait amené à être finalement aussi peu sincère vis-à-vis de lui-même qu'à l'égard de sa femme. C'est ainsi qu'était née sa légende.

Ce soir-là, comme tous les autres, Ulysse laissa errer son regard sur le feuillage des arbres, les collines déclinantes et la surface de l'eau déserte. En s'estompant lentement, la nature en quelque sorte lui donnait congé et l'autorisait, par son insignifiance, à ne plus regarder qu'en lui-même. Mais au moment où il attendait que son regard lui revînt, comme un chien de chasse résigné qui n'a levé aucun gibier, il eut l'impression que celui-ci restait à l'affût d'on ne sait quoi, quelque part, là-bas. La lumière du crépuscule eût un sursaut de vie, semblable à une de ces brusques augmentations de lumière qui rendent tout à coup un décor de théâtre plus réel. Ulysse se redressa, se crispa, comme pour retenir une partie de lui-même qui se détachait de sa personne, se penchait hors du cadre de la fenêtre et hésitait à se risquer dans le vide. Pour la première fois depuis longtemps, il voyait quelque chose.

C'était une femme qu'il ne connaissait pas. Ou plutôt qu'il ne reconnaissait pas encore. Elle remontait de la mer où elle s'était baignée, sur une plage de sable clair, éblouissante de soleil. Elle lui tournait le dos. Il y avait quelque chose de contraint et de hiératique dans les mouvements de son corps en marche, comme si elle avait eu conscience de sa beauté, mais se fût refusée à le manifester. C'était à ceux qui l'observaient de parfaire sa séduction par ce que leur regard contenait de désir. Une jeune fille l'accompagnait, séparée d'elle par quelques pas, plus gracile, plus inachevée, mais aussi pudique de démarche.

Ce n'était pas Nausicaa, mais Ulysse se surprit à penser : « Qu'est-ce que Nausicaa est devenue ? » Il fut sur le point de se retourner vers sa femme pour lui poser cette question. Mais devinant au silence qui régnait derrière lui qu'elle rêvassait béatement, comme elle faisait toujours depuis qu'elle avait abandonné sa tapisserie, et qu'elle ne comprendrait pas ce qui se passait en lui, il ne pivota qu'à moitié sur lui-même, perdit l'équilibre et fit quelques pas trébuchants.

— Qu'est-ce que tu as ? demanda Pénélope.

— Un léger éblouissement. C'est déjà passé.

Et il s'assit.

Ce n'était pas passé. Une idée avait surgi dans le cerveau d'Ulysse, d'une extraordinaire nouveauté. Quelque part, au delà du décor dans lequel il était depuis si longtemps retenu, Nausicaa, à cette minute, existait. Elle avait continué à vivre. Elle avait eu une fille, peut-être des fils. Chaque jour, elle descendait au bord de l'eau, nageait en compagnie de ses enfants, reprenait pied sur le sable et s'acheminait vers le petit bois qui bordait le rivage. Les mois et les années avaient passé. Elle n'était pas mécontente de la vie qu'elle menait. Aucun de ses gestes n'était de sollicitation. Et pourtant, dans sa retenue même, il y avait quelque chose de vibrant, comme si tout son corps avait prêté attention à l'imminence d'un appel, celui qui lui était parvenu un matin de la zone des roseaux, à droite de la plage.

Une seconde fois Ulysse eut envie de s'adresser à sa femme. Mais il comprit soudain que la Nausicaa dont il allait parler n'était pas celle que Pénélope connaissait. Celle-là n'existait plus, ou n'existait que par le sortilège des mots qu'il avait si souvent prononcés. Il regarda autour de lui. Tout était en place pour la cérémonie. Son fauteuil, la petite table, avec le verre et la bouteille de vin. La pénombre tombait. Pénélope était assise au même endroit que tous les soirs, les deux mains posées sur sa jupe, immobiles depuis qu'il n'était plus nécessaire pour elles ni de faire, ni de défaire. Cette inaction l'agaça, lui inspira peu à peu un soupçon. Si Pénélope avait joué les femmes soumises, ce n'était pas tant pour lui plaire que pour le retenir auprès d'elle. Elle avait écouté ce qu'il racontait comme des histoires distrayantes, exhumées du passé, sans danger pour son bonheur présent, sans menace pour l'avenir. De la vie désamorcée, de la littérature ! Et insensiblement, le narrateur s'était laissé prendre à ce piège innocent. Puisqu'elle voulait tout savoir, il en remettait, enjolivait, aménageait. L'illusion du souvenir devenait plus réelle que l'objet du souvenir. Il s'installait dans ses récits, toujours plus confortablement, toujours plus loin de la réalité qu'ils évoquaient. Au point d'en arriver, sans s'en être rendu compte, à considérer ses aventures, dans leur véracité historique, comme une longue rêverie, l'un de ces mirages dont les Dieux avaient si souvent usé devant Troie pour écarter le soldat du champ de bataille et le mettre à l'abri des mauvais coups. Tout s'était déroulé comme si une force l'avait maintenu sans cesse à la périphérie de lui-même, comme si sa curiosité lui avait fait manquer son destin. Pénélope, de son côté, en était convaincue.

Elle ne faisait pas de différence entre les malheurs de son mari et ceux de Pâris ou d'Ajâx, abusés par des déesses. Et c'est ce qui lui faisait prendre cette attitude à la fois complaisante et ironique dont il ne comprenait qu'à présent la signification.

Pénélope dit :

— Tu n'est pas comme d'habitude, ce soir.

Ulysse ne répondit pas. Il s'était levé avec le sentiment de briser un charme. Finie la magie. Dès maintenant, il était étranger au milieu qui l'entourait, libéré de l'envoûtement qu'il avait connu depuis son retour à Ithaque, pressé aussi de rattraper le temps perdu. On l'attendait là-bas, dans l'autre décor. On espérait qu'il allait se lever d'entre les roseaux, manifester sa présence, rendre aux objets et aux êtres qui n'existaient que pour eux-mêmes la conscience qu'ils existaient pour lui, et, à travers lui, pour tous les hommes.

Ulysse se mit à marcher dans la chambre. Une impression pénible d'inadhérence à soi lui restait de son malaise de tout à l'heure. Certes, il tirait de sa promenade entre les meubles, qu'il touchait d'une main étrangement indifférente, la joie de se récupérer. Mais il s'apercevait en même temps qu'aussitôt délivré de cette maison et disponible, il était mobilisé ailleurs. Déjà il se déplaçait dans un paysage qu'il n'arrivait pas encore à fixer matériellement et qui, s'il en avait la vision claire, ne recevrait point ses pas. Il buta contre une chaise, puis contre une table. Tantôt un univers, tantôt un autre se trouvait sous son pied.

— Il fait sombre, murmura-t-il. On n'y voit plus.

— Nous devrions aller nous coucher, dit Pénélope. Je crois que tu n'es pas bien.

Ils se déshabillèrent en silence, l'un en face de l'autre, séparés par le lit. Pénélope observait son mari avec une malveillance où s'exprimaient à la fois la crainte de le voir malade, l'ennui d'être dérangée dans sa tranquillité et la mauvaise humeur anticipée de s'être inquiétée pour rien. Ulysse avait hâte d'être couché et que la lumière fût éteinte. Pénélope l'empêchait de réfléchir, de retrouver la vision de la plage, de travailler à s'y intégrer. Cette femme aux seins lourds, près du lit où elle l'avait attendu si fidèlement, était la seule chose qui le retint encore à Ithaque. Il la détailla du regard, comme un adversaire, avec une objectivité trop aiguë pour n'être pas déjà de la haine.

Cependant, les deux époux ne pouvaient se retenir d'accomplir en même temps presque les mêmes gestes, réglés par la longue habitude de leur vie commune. Tout était comme la veille et tout était changé. La permanence de leur intimité, loin d'étouffer leur désaccord, le rendait plus visible et plus inexplicable. Lorsqu'ils eurent fini de se préparer pour la nuit, comme un couple de ballet qui danse pour la dernière fois, ils s'étendirent loin l'un de l'autre en prenant garde de ne pas se toucher.

Le cœur d'Ulysse battait très fort, d'impatience et d'une sorte d'anxiété. Il se revit jeune garçon, sur le point d'aller rejoindre une servante complaisante. Ce souvenir lui fit plaisir.

Donc Nausicaa remontait de la mer. Il n'osa tout d'abord lever les yeux sur elle, préférant se familiariser avec les lieux. Il était dans les roseaux. A sa droite et à sa gauche s'étendait la rive, devant lui une longue plage qui s'élevait en pente douce jusqu'à un petit bois à moitié ensablé. Les tempêtes avaient suspendu des algues aux branches les plus basses des arbres. C'était un petit bois tout rempli de charme aquatique, robuste et en même temps tortueux, comme l'homme et la femme réunis. Nausicaa y montait pour s'y rhabiller. Il y avait dans sa manière de poser les pieds l'un devant l'autre quelque chose de précautionneux et d'habile. Ses jambes la portaient de la même manière que deux serviteurs bien stylés portent un objet précieux, sans le faire osciller. Elle ne marchait pas, mais elle était en quelque sorte déplacée, comme si elle n'avait pas encore atteint le lieu où il lui serait permis de se révéler, de faire confiance au sol sur lequel elle s'appuyait et d'habiter l'espace qui lui était réservé. Elle ressemblait à une actrice qui se dirige vers la scène, en tous points identique à ce qu'elle sera sous les feux de la rampe et pourtant différente ; le temps dans lequel elle vit est un temps mort.

Ulysse eut envie de nommer une à une toutes les parties de son corps, avec des mots de plus en plus vulgaires, autant pour se persuader lui-même de leur existence que pour leur en donner une plus palpable et plus chaude. Il y avait déjà longtemps qu'il s'était levé de sa cachette. Il parlait, il criait, mais personne ne l'entendait. Il courait sur le sable, mais la distance qui le séparait de Nausicaa restait rigoureusement la même. Le mouvement dont tous deux étaient animés n'apportait aucun changement à leurs rapports, était sans conséquence, absurde et nul.

L'attention d'Ulysse fut soudain attirée par la présence de la jeune fille qui accompagnait Nausicaa. Il la détesta. Ce n'était pas normal que cette fille, qui était née pendant cette période où Nausicaa, séparée de lui, n'avait été qu'à demi elle-même, fût plus réelle qu'eux deux ; pas juste qu'il pût prendre fantaisie à cette vierge naïve de passer son bras autour du cou de sa mère ou de lui donner par jeu une claque sur l'épaule, alors que lui battait le rappel de toutes les ressources de son esprit, jusqu'à exiger de lui un miracle, et était seul à savoir le prix de la réalité.

Mais plus Ulysse s'acharnait à trouver l'espace entre les deux femmes et lui, et plus il voulait que son regard fût vivifiant et sa voix ordonnatrice, plus il se sentait ignoré, exclu du jeu. Comme jadis, il était nu. Rien ne lui permettait de se faire reconnaître comme roi ni de se faire aimer par Nausicaa effarouchée. Le soin même qu'il avait mis à reconstituer morceau par morceau le décor de la scène se retournait contre lui. Pas de faille par où se glisser. Autant le paysage était complet, autant il repoussait l'intrus, l'écrasait, le niait. Dans un éclair, Ulysse pensa qu'il aurait peut-être mieux fait de se précipiter sur la jeune femme, de la serrer contre lui, sans avoir encore vu son visage, sans qu'elle ait vu le sien, brutalement, comme un faune.

De désir et de détresse mêlés, son cœur se mit à battre encore plus fort. L'espèce de souffle qui jusqu'ici avait déplacé l'image de Nausicaa vers le petit bois revint sur lui. Il eut l'impression d'être à son tour soulevé de terre, balayé par une force irrésistible. Il tombait en arrière, tandis que se refermait devant lui un monde inatteignable et pétrifié. Et ce monde de Nausicaa, c'était aussi le monde des hommes, l'univers qui l'expulsait de son sein. Il voulut crier « Nausicaa ! » Il prononça :

— Pénélope !

et comme il se réveillait, entendit les dernières syllabes :

— Ne... lop...

Dans le noir, à côté de lui, sa femme remua et se retourna d'un flanc sur l'autre en balbutiant des mots confus.

De l'avoir appelée sans le vouloir, par une habitude vieille de dizaines d'années, lui donna envie de l'interroger. Comment avait-elle fait, elle, pour lui

rester fidèle ? Quelle volonté l'avait soutenue pendant le temps où elle n'avait vécu que de souvenirs et d'espoirs ? Quelles victoires anormales de l'esprit sur la réalité l'insignifiance de son existence avait-elle donc dissimulées ? Pénélope était toujours restée muette sur ce sujet. Dès que son mari était revenu, elle avait eu l'air de ne jamais l'avoir quitté. Que cela fût extraordinaire, personne ne s'en était soucié. Elle n'avait pas donné d'explications. Ulysse n'en avait pas demandé. Ce n'était que maintenant qu'il remarquait le caractère exceptionnel de cette constance.

— Pénélope ! appela-t-il.

Cette fois, elle avait entendu. Il devina qu'elle était réveillée et se levait. Lorsqu'elle eut fait de la lumière, elle le vit au fond du lit, le regard égaré, affreusement immobile. Elle eut presque peur de le surprendre dans cet état, comme si elle arrachait à la nuit un secret qu'elle n'avait pas le droit de connaître. Mais le mal était fait.

— Ça ne vas pas ? dit-elle. Je vais te préparer quelque chose à boire.

Tandis qu'elle marchait dans la chambre, Ulysse ne la quittait pas des yeux. Enfin, il la comprenait. L'angoisse qu'il venait d'éprouver, Pénélope l'avait sans doute ressentie plus souvent que lui. Confiante et industrieuse, elle avait tissé fil à fil, pendant des années entières, le décor de leur existence commune. Sans cesse les mêmes images étaient nées sous ses mains. Elle les complétait, les améliorait. Pourtant chaque soir aussi, il avait fallu reconnaître que derrière le métier à tapisserie la réalité restait autre et que devant la trame tendue Pénélope demeurerait étrangère à ses propres imaginations. Elle défaisait alors cette espèce de piège à vie, confectionné avec tant de soin mais éternellement vide, pour le refaire le lendemain... Ulysse avait été aimé comme il venait d'aimer Nausicaa. Son trouble actuel lui révélait celui dont il avait été si longtemps la cause, sans s'en être jamais avisé. Dès lors, il connaissait ce que Pénélope avait attendu de lui, puisqu'il l'attendait lui-même d'une autre.

Cependant il ne se décidait ni à parler ni à remuer, et lorsque son épouse voulut lui offrir à boire, il ne fit rien pour lui faciliter la tâche. Elle se pencha au-dessus du lit, lui souleva la tête et approcha le verre de ses lèvres. Il but à petites gorgées enfantines, les yeux au plafond, puis attendit patiemment qu'elle

retirât le bras de derrière son dos pour se recoucher. Il ne la remercia pas.

En même temps qu'il avait surpris la vie secrète de Pénélope, il avait découvert le fossé qui les séparait. Si la durée d'un instant il venait de s'identifier à elle, il reconnaissait simultanément qu'il était hors de sa propre nature de supporter plus d'une seule fois pareil cauchemar. Au contraire. Pénélope s'y était résignée passivement. Elle n'avait rien analysé, rien combattu. Pour elle, il était normal que pendant presque une existence entière aucune satisfaction ne fût venue combler ses désirs. Elle concevait comme allant de soi que le monde intérieur et le monde réel ne coïncident jamais. Elle s'était installée dans la zone qui s'étendait entre ces deux frères ennemis, habituée à la guerre d'escarmouches qu'ils se livraient sans trêve, au point de considérer que c'était cela la vie, cela l'amour, et qu'il n'y avait pas d'autre réalité que celle que promettait un lendemain toujours différé. Car il était évident que depuis qu'Ulysse était revenu, Pénélope avait cessé de s'intéresser à lui et ne vivait plus que dans un morne ennui. La fin de son attente l'avait tuée. Non, pour sincère qu'elle fût, cette attitude était trop monstrueusement égoïste ! Sous les apparences de la souffrance et de l'immolation de soi, c'était un insupportable affront porté à l'être qu'on aimait, jeté à la face de la création tout entière.

Dans un sursaut de révolte, Ulysse se dit que c'était lui qui avait eu raison. Pénélope n'avait jamais jugé ses aventures que superficiellement. Il lui reconnaissait d'ailleurs le droit de les avoir trouvées immorales. Mais ce qu'il ne supportait pas, c'est qu'elle les eût toujours considérées comme un divertissement qui l'avait éloigné de lui-même, une longue quête décevante dont il n'avait pas voulu s'avouer l'échec. Au contraire, l'aventure était l'expression même de sa personnalité. La permanence de son être résidait dans le voyage, la passion de la découverte, le don total de soi à l'instant, l'oubli de tous les devoirs devant le spectacle changeant du monde. Et cela s'expliquait aisément : Ulysse ne croyait pas au pouvoir créateur de la pensée. Que valaient les plus séduisants fantasmes de l'imagination face à la plus banale réalité, l'arête d'un caillou sur lequel on pose la main, la rugosité d'une écorce, la fermeté d'une chair, — deux fesses exactement jumelées que l'on accueille dans le creux de son ventre et qui y vivent d'une existence ralentie, comme deux animaux hibernants, pendant le sommeil du couple ? Folie que l'idéalisme ! La pensée n'était rien d'autre qu'un modeste adjutant

de l'univers, une rassembleuse de terres et de corps qui attendent dans leur demi-existence physique d'entrer dans l'histoire des hommes : la conscience errante de tout ce qui est encore inconscient. C'est ce qu'avait été Ulysse au cours de son long périple, prêtant le miroir de son âme à la matière pour qu'elle s'y mirât, faisant l'amour avec les vagues, les archipels, les montagnes, pour que de leur accouplement avec lui naquît l'unité du réel. Si bien que ce n'était pas en battant les flots de ses rames pour en faire surgir des îles qu'il avait trahi son destin, mais en revenant vers la seule femme qui n'avait pas besoin de lui, qui même ne tirait le sentiment de sa propre existence que de l'abandon où il la laissait. Ne s'étaient-ils pas mutuellement détruits depuis qu'ils s'étaient rejoints ?

Pénélope tardait à se remettre au lit. Elle avait reporté le verre à la cuisine, était revenue, déplaçait une chaise, tapotait son oreiller, tout en observant Ulysse à la dérobée. Elle avait peur de rendre la chambre à la nuit et à un calme trompeur, comme si les événements n'avaient attendu que la protection de l'ombre pour continuer à se dérouler.

Ulysse non plus ne souhaitait pas dormir. Pour la première fois de sa vie, il savait qui il était, découvrait un sens à son passé et se sentait décidé à rendre le futur tout aussi signifiant. Cette révélation valait bien la peine qu'on reste un moment les yeux grands ouverts dans le vide, l'esprit si satisfait qu'il cessait de penser et le corps prostré. D'autant plus que cette connaissance de soi n'allait pas sans s'accompagner d'une sorte de résignation grave. S'il est beau d'être sûr de son avenir, il est en même temps triste de s'y voir destiné. Il faut dire adieu à tout ce qu'on croyait être et qu'on n'est pas, à tout ce que les autres s'imaginent à tort que vous êtes. Certes, on entre dans le vrai, mais ce vrai vous mute comme un lit de Procuste. Le désespoir qu'Ulysse avait ressenti en rêve à ne pouvoir rejoindre Nausicaa, traînant encore dans son âme, se transformait en mélancolie. Dès maintenant, tous deux étaient condamnés à ne plus jamais souffrir d'être séparés, à ne plus jamais jouir de cette souffrance. C'en était fait de la nostalgie qui, bien qu'ils fussent éloignés l'un de l'autre, les avait si longtemps et secrètement rapprochés. Et cet émoussement prochain de leur sensibilité était nécessaire et juste, comme la mort. De même la haine qu'Ulysse venait d'éprouver pour Pénélope se convertissait en pitié. Pitié pour elle, en qui il reconnaissait l'une de ses erreurs, le plus faux de ses devoirs ; pitié pour lui-même, car cette erreur lui collait à la peau et il

souffrait de s'en débarrasser ; pitié enfin à l'égard de l'homme dont le destin veut qu'il n'atteigne à la confiance en soi qu'au prix du désarroi de tous ceux qui l'entourent.

La vie était stupide. Cette femme, avec qui Ulysse avait vécu des années, il était bien obligé aujourd'hui de la reconnaître comme son ennemie. Elle l'avait circonvenu, séquestré, forcé de jouer un rôle aux antipodes de son vrai personnage. Mieux encore, pour la seule raison qu'au temps bienheureux des voyages, elle n'avait jamais cessé de l'attendre, il était probable qu'elle avait dénaturé pour toujours le sens du mot Odyssée. D'une suite de séjours, elle avait fait une suite de captivités, d'un héros une victime du hasard, et d'un chant d'allégresse à l'intelligence une mélodie de matelot cafardeux. Pour elle, ce qui était gai était devenu répréhensible, ce qui était clair, ambigu.

Ulysse respira profondément. Il éprouva à sentir sa poitrine se dilater une exaltation cruelle, comme si l'air, en même temps qu'il gonflait ses poumons, endurcissait son âme. Mais à peine fut-il au haut de son souffle qu'un étrange malaise l'envahit. Non pas tant une douleur précise et localisée qu'une sorte de panique. Le souvenir d'une de ses très vieilles angoisses d'enfant le traversa. Ses doigts devenaient gourds, énormes, puis ses bras, ses lèvres. « Quand ce sera le tour du cœur, se disait-il, je mourrai ». Il ne dépendait, semblait-il que de lui de ne pas aller jusque là. Mais une curiosité maligne l'y poussait, la tentation d'aller au delà de toutes ses sensations antérieures, de toucher à l'équilibre le plus secret de son organisme et peut-être de le modifier... Au moment où il revivait cet instant, Pénélope se recoucha. Le lit craqua. Ulysse eut l'impression que c'était sur lui-même qu'elle s'étendait, qu'elle écrasait son corps et le disjoignait. Il se vit les membres épars, habités chacun par une pensée confuse, comme une palpitation du sang, à la fois répugnante et têtue. Il retrouvait le poids de la chair, de l'amour, des sentiments, rééprouvait la force de l'instinct, des habitudes, avec un mélange de soulagement et de dégoût. Par un ultime effort de protestation, mais en même temps las, presque honteux, au bord des larmes, il balbutia :

— Demain, je partirai.

Pénélope ne répondit pas. Elle n'avait pas compris ou ne voulait pas comprendre. Tous les deux s'endormirent.

Autour de la maison, la nuit s'éclaircit. Sur les collines voisines apparurent des formes de cyprès fuligineux, comme des traces d'ombre qui remontaient au ciel. Les oiseaux se mirent à piailler tous ensemble, formant un bruit de fond indistinct, aussi anonyme et aigre que le grattement d'un archet sur des cordes mal tendues.

Ulysse ouvrit les yeux. La fenêtre lui faisait face. Elle s'ouvrait sur un grand espace gris, d'une luminosité constante, au milieu duquel se détachait une branche d'arbre immobile. Trop tôt éclairé, le monde était comme surpris hors du rythme des jours et des nuits, hors du cycle des saisons, du mouvement des astres, et ressemblait à l'idée qu'un aveugle peut s'en faire, derrière son front où le soleil ne pénètre jamais. Soudain, une feuille de l'arbre bougea. Une feuille bougeait et pourtant Ulysse ne sentait aucun souffle de brise sur son visage. Les oiseaux continuaient à chanter dans ses oreilles exactement sur le même ton, au point qu'il ne les entendait plus. A ce léger signe de la nature n'avait correspondu aucun frémissement de ses sens, aucun changement de registre dans le murmure de son sang. En vain voulut-il faire savoir à l'arbre qu'il l'avait vu, cligner de l'œil, agiter la main, ou simplement, par la pensée, suivre le frémissement de la feuille. Trop tard ! Elle ne bougeait plus pour lui, mais hors de son consentement, de sa représentation des choses. Et à mesure que le matin remplacerait l'aube, que d'autres végétations s'éveilleraient avec les bêtes, les couleurs, les sons, les appétits dans les sexes et dans les estomacs, Ulysse devina qu'il serait davantage exclu de cette miraculeuse et journalière renaissance. Comme il l'avait déjà été une fois, dans d'autres circonstances et sans doute par une obscure prémonition, il était redevenu Personne. Personne dès le moment qu'il ne pouvait plus considérer la petite feuille inquiète comme son réveille matin, qu'il cessait de pactiser avec l'univers et de lui ouvrir toutes grandes les portes de l'esprit. C'était cela la mort : être réduit à soi-même. Ne plus pouvoir compter ni sur la fleur d'un pommier, ni sur Nausicaa, ni sur aucune réalité pour exister. Se penser soi-même sous un crâne dans le creux duquel on s'est définitivement pelotonné, toutes meurtrières closes.

Ulysse comprit qu'il allait partir, mais non de la façon qu'il avait imaginé la veille. Il était pris de vitesse. La vieillesse l'avait berné, la mort l'emportait avant qu'il ait eu le temps d'expliquer à ses semblables ce qu'était la vie. Elle lui refusait le monde dans

l'instant même qu'elle le persuadait de son irremplaçable nécessité pour être soi. Il eut pitié de lui-même, peur de l'avenir, du silence et de la solitude où il allait entrer. Deux larmes se formèrent dans ses yeux et coulèrent sur ses joues rigides.

Cependant la petite feuille continuait à frémir, comme un battant de sonnette derrière une porte, que personne n'entend, mais qui s'acharne tout de même à vouloir appeler l'attention. Que lui importait l'insensibilité et l'apathie d'un seul homme. Il y en avait d'autres dans le monde qui peut-être tout à l'heure, ou un autre jour, récompenseraient son entêtement en lui prêtant la résonance de leur conscience. En même temps qu'il souffrait de son indifférence, Ulysse eut le courage de se dire que, dans sa cruauté, elle accomplissait mieux son devoir qu'en s'associant à son angoisse. S'il y avait rupture de pacte et divorce, en ce coin de terre perdu, entre la nature et l'homme, elle n'y était pour rien, mais restait fidèle à tout ce qui autour d'elle s'apprêtait encore à vivre. Chère petite folle hystérique et matinale. Le désespoir d'Ulysse vira doucement à une sorte de sérénité modeste. Grâce à Dieu, sa maladie n'était pas contagieuse, ni son pouvoir dissolvant universel. Après tout, ce n'était jamais que sa propre mort qu'il était en train de vivre. Très peu cosmique ce petit drame ! « Je m'en vais, soupira-t-il intérieurement. Danse, petite feuille... Ne vous occupez pas de moi : les départs à l'anglaise, ça me connaît... ».

Une atroce douleur monta de sa poitrine, sous le sternum jusqu'à la gorge. Il porta la main à sa bouche, non pas tant pour ouvrir un passage à son souffle que pour retenir au fond de lui-même son dernier cri d'agonie monstrueusement égocentrique. Ses yeux se fermèrent, son corps se recroquevilla, en même temps que l'ombre d'un sourire effleurait son visage. Son ultime défection avait l'air de le satisfaire.

C'est à ce moment-là que le soleil jeta son premier rayon sur les arbres du verger.

GEORGES PIROUÉ.

TRADUCTIONS D'HOMÈRE

L'idée la plus nécessaire peut-être, et la moins commune — pourtant jusqu'ici, quand on veut mettre un peu d'ordre dans l'épineux et volumineux dossier du procès des traductions, c'est celle-ci : que la traduction dispose de plusieurs registres différents, tous aussi légitimes, entre lesquels il s'agit, dans chaque cas particulier, de faire un choix solidement motivé auquel ensuite on doit se tenir sous peine de tomber dans tous les péchés capitaux de la traduction (1).

Apparaissent d'abord deux grandes classes de textes traduits :

Ou bien traduits de telle sorte que le texte, littéralement francisé, sans une étrangeté de langue, ait toujours l'air d'avoir été directement pensé puis rédigé en français, — c'est-à-dire, en quelque sorte, réaliser l'ambition des « belles infidèles » sans l'infidélité : première classe de traductions.

Ou bien traduits mot-à-mot de façon que le lecteur, ligne après ligne, ait toujours l'impression dépayssante de lire le texte dans les formes originales (sémantiques, syntaxiques, stylistiques) de la langue étrangère, — de façon que le lecteur n'oublie jamais un seul instant qu'il est en train de lire en français tel texte qui a d'abord été pensé puis écrit dans telle ou telle langue étrangère : deuxième classe de traductions.

Reprenons la première classe, et nous verrons que pour franciser le texte il faudra quelquefois traduire l'originalité d'une œuvre sans l'originalité de la langue étrangère dans laquelle elle est écrite ; quelquefois, de plus, traduire la saveur de l'œuvre sans s'attacher à traduire l'odeur du siècle où elle fut écrite ; et quelquefois enfin, distance beaucoup plus grande que celle qui sépare deux siècles d'une même civilisation, traduire la saveur de l'œuvre sans chercher à

(1) Ce texte est tiré d'un essai à paraître, intitulé : *La traduction est-elle possible ?*

rendre l'odeur d'une civilisation totalement différente de la nôtre. Ce qui nous donne, pour cette première classe de traductions, trois registres, qui posent des problèmes parents, mais distincts. Sans compter les rajeunissements, les adaptations, les transpositions, qui constitueraient les formes extrêmes, — extrémistes aussi, — de cette francisation d'un texte.

Dans la deuxième classe de traductions, nous recontrerions de même trois registres différents, selon que nous aurions à rendre l'originalité d'une œuvre avec l'originalité de sa langue maternelle aussi : ou, de plus, la saveur d'une œuvre accompagnée de l'odeur très fidèle de son siècle ; ou, enfin, la saveur d'une œuvre accompagnée de l'odeur de la civilisation qu'elle exprime. Sans compter ici les pastiches, forme extrême : pastiche de langue étrangère en français, par exemple le *Discours de l'Escholier Limousin* chez Rabelais ; pastiche de l'odeur du siècle, et ce sont toutes les variétés du style marotique depuis les petites pièces de La Fontaine jusqu'aux *Contes Drôlatiques* de Balzac ; pastiche de l'odeur de civilisation, par exemple le style extraordinairement intelligent que J.-H. Rosny, grand méconnu, construit à partir de l'*Illiade* pour évoquer les hommes de l'âge de la pierre taillée dans *La guerre du feu*.



Nous n'examinerons pas la première classe de ces traductions, celle qui traduisent l'œuvre sans lui garder la coloration de sa langue ; ni de son époque, ni de sa civilisation originelles. — celles qui répondent, en somme, à l'idéal du traducteur ainsi défini par Gogol : « Devenir un verre si transparent qu'on croie qu'il n'y a pas de verre ». A propos d'Homère, ce serait surtout refaire la critique déjà souvent faite, et pittoresquement, des « belles infidèles », des libres adaptations classiques depuis, mettons, M. de la Valterie jusqu'à Bitaubé.

Les contraires de ces verres si transparents, ce sont des verres tout aussi transparents, *mais colorés* : des traductions telles que, quoique impeccablement françaises, nous ne puissions jamais oublier un seul instant la couleur de leur langue originelle, de leur siècle originel, de leur civilisation originelle.

Le premier de ces *verres colorés*, c'est la traduction, — souvent contemporaine de l'œuvre à traduire, — qui se propose de respecter cette espèce de génie propre à chaque langue ; qui se propose de donner l'illusion que le texte, traduit

par une sorte de pastiche extrêmement subtil et non caricatural, on le lit encore dans sa langue originelle.

C'était déjà ce que cherchait timidement Paul-Louis Courier quand son effort tendait à traduire en reproduisant les coupes, les mouvements, les bizarreries de syntaxe, les consonances mêmes de la phrase grecque, — dans sa restauration du *Daphnis et Chloé* d'Amyot. Chénier lui-même, auparavant, s'était lancé dans cette direction : l'éloge qu'on lui fait d'être « le plus grec de nos poètes en français », pour une grande part il l'obtint grâce à l'utilisation d'une demi-douzaine de procédés, qu'il calque directement du grec. En Italie, Carducci, puis son disciple, D'Annunzio jeune encore, ont réalisé dans ce domaine de véritables pastiches de langue grecque en italien : les *Offrandes votives* de Gabriel D'Annunzio sont comparables à cet égard aux *Chansons de Bilitis* de Pierre Louys, qui se sont servies de ce registre de traduction pour une supercherie littéraire assez réussie.

En 1846, Emile Egger exprimait le souhait que ce procédé nouveau devienne un registre reconnu de la traduction d'Homère : « Admettre ça et là, dit-il, certaines coupes de phrases un peu brusques... On laisserait ainsi deviner le grec, sous une prose modeste mais toujours française » (2). Débarrassé de toute timidité, cet effort peut donc être obtenu par la voie du vocabulaire : on traduit alors mot à mot les termes étrangers pour préserver l'inattendu qu'ils ont à nos yeux français ; puis par la voie de la syntaxe : on pastiche alors la structure grammaticale de l'idiome traduit ; puis par la voie de la stylistique, et même si l'on veut ou si l'on peut, de la métrique enfin.

C'était certainement, par exemple, la conception de Mallarmé traduisant Poë : le mot qui revient, significativement, dans la présentation qu'il fait de ses traductions, c'est le mot *calque* : « A défaut, dit-il d'autre valeur, voici un calque sans prétention que rendre quelques-uns des effets de sonorité extraordinaire de la musique originelle, et ici et là peut-être le sentiment même ». Ailleurs il parle d'allitérations « qu'est, hélas ! impuissant à suggérer même notre calque » ; et d'une autre traduction, qu'elle s'éloigne « du calque strict de notre traduction » (3). Mot extrêmement juste pour définir cette ambition, très différente de celle de Chateaubriand traduisant Milton, et qu'il nommait aussi *calque*. La traduction de Mallarmé vise à créer le sentiment de la syntaxe anglaise *en français* par un petit nombre de constructions propres à l'anglais ou proches de l'anglais : la place de l'adverbe devant le verbe (« Ah ! distinctement je me souviens

(2) E. Egger, *Revue des traductions d'Homère*, dans la Nouvelle Revue Encyclopédique, août et septembre 1846, p. 36.

(3) Les poèmes d'Edgard Poë, N.R.F., 1928, pp. 172, 181, 196.

que c'était en le glacial décembre » ; « ardemment je souhaitais le jour » ; place de l'adjectif toujours devant le nom (« en le solitaire octobre de ma plus immémoriale année » ; « dans la brumeuse moyenne région de Weir » ; « un polton, spectral, lugubre et ancien corbeau » ; « le défait et le las voyageur ») ; les formes insolitement passives (« et le seul mot qui fut dit fut le mot chuchoté : Lénore » ; « que l'office mortuaire se lise ») ; le démarquage de tours idiomatiques (« comme de quelqu'un frappant doucement » ; « par un minuit lugubre » ; « le corbeau parla ce seul mot » ; « il n'agita donc pas de plume » ; « nous ne savions pas que le mois était octobre »). L'extrême limite de ce procédé (si l'on néglige son pastiche bouffon dans *L'anglais tel qu'on le parle*) c'est le *ton-traduction*, qu'on a signalé chez Apollinaire, par exemple, *ton-traduction* dont Aragon remarquait dès 1934 qu'il avait influencé même la poésie directement écrite en français.

Le second registre, dans cette seconde classe de traductions que nous avons appelée celle des verres colorés, c'est, — quand un nombre suffisant de siècles sépare la traduction de l'original, — la traduction qui cherche à préserver tout ce qui fait la couleur propre du siècle originel : le contraire même des rajeunissements, des modernisations qui sont les formules dernières du « verre transparent ». Chez Rivarol, — dont l'idéal en traduisant Dante était « que, sans le trop écarter de son siècle, on l'ait assez rapproché du nôtre », — nous voyons la première solution bâtarde à ce problème, solution qui fait transition parfaite entre les traductions *incolores* du XVIII^e siècle, et la traduction puissamment colorée de Leconte de Lisle.

Mais de Rivarol à Leconte de Lisle un effort continu se poursuit vers la restitution de l'*historicité* des œuvres, effort lié à l'apparition de l'histoire comme science autonome. Effort appliqué dans deux directions parallèles mais distinctes.

D'une part, on va vers une sorte d'*historicité* tout approximative en systématisant quelques réussites de hasard. Paul-Louis Courier, remarquant le charme qu'Amyot dans sa vieille langue donne à Plutarque et Longus, se sert sciemment du procédé dans sa traduction d'Hérodote, afin d'éviter, dit-il, « cette civilité, cette rage d'anoblir, ce jargon, ce ton de cour » qui font des traductions du grec au XVIII^e siècle un anachronisme ininterrompu. Plus tard l'helléniste Egger tirera très empiriquement de cette observation une véritable table des correspondances linguistiques pour la traduction : « Les traductions, pense-t-il, ont d'ordinaire leur siècle d'a-propos, qui, une fois passé, revient rarement. A certain âge de leur développement respectif, deux langues (j'entends celles de deux peuples civilisés) se répondent par des caractères

analogues, et cette ressemblance des idiomes est la première condition du succès pour quiconque essaie de traduire un écrivain vraiment original; le génie n'y saurait suppléer. S'il en est ainsi, on nous demandera à quelle époque de son histoire déjà ancienne nous admettons que notre langue fut digne de reproduire Homère ? Nous répondons sans hésiter, comme sans prétendre au paradoxe: si la connaissance du grec eût été plus répandue en occident durant le moyen âge et qu'il se fût trouvé au XIII^e ou au XIV^e siècle, en France, un poète capable de comprendre les chants du vieux rhapsode ionien, et assez courageux pour le traduire, nous aurions aujourd'hui de l'*Illiade* et de l'*Odyssée* la copie la plus conforme au génie de l'antiquité (4):

Suivant cette théorie, d'époques qui se répondraient *grosso modo* de langue à langue, Egger estime qu'il faudrait traduire Hérodote dans le français des bons prosateurs de la Renaissance, et Thucydide dans le style de Guez de Balzac. On aboutit suivant ce principe au registre des traductions colorées par archaïsmes: Yves Lévy ressuscitant, à peine modernisée, la vieille traduction du *Prince* de Machiavel que Gohory donna en 1552; Littré retraduisant Dante, en 1879 en vieux français du XIV^e siècle, Legouis traduisant Spencer au moyen de la langue d'Agrippa d'Aubigné, Bédier restaurant Tristant et Iseult en pastiche de français du XII^e siècle (à la fin du XIX^e siècle); et, l'année dernière encore, André Bonnard, ayant à traduire Hérodote, adaptant pour point de départ la traduction de P.-H. Larcher (1786), parce que « la touche archaïque qu'a prise pour nous le style de Larcher a paru convenir à la présentation française du vieux chroniqueur ionien » (5).

D'autre part, un autre effort pour exprimer l'historicité d'un texte à traduire au moyen de procédés différents de ceux de l'archaïsme voulu, traverse le XIX^e siècle, expliquant pourquoi la manière de Leconte de Lisle, loin d'être un accident (de génie) dans l'histoire de la traduction française, était devenue de son temps « le besoin réfléchi de toutes les intelligences élevées » (6).

Le développement de l'histoire bourgeoise à partir d'Augustin Thierry mène à toujours plus désirer qu'elle soit la résurrection du passé la plus totale; ce mouvement pénètre lentement la littérature, et finit par atteindre les traductions. Chateaubriand qui, dès 1822, critique le manque de *couleur* de l'historien Velly, commence avec le siècle une tentative

(4) E. Egger, ouvrage cité, p. 3.

(5) Hérodote, *Découverte du Monde*, version d'A. Bonnard, *Rencontre*, éditeur, Lausanne, 1951, p. 13, en note.

(6) Avertissement de l'Editeur à la traduction de l'*Illiade* par Leconte de Lisle.

pour colorer l'histoire, avec *Les Martyrs* : on y voit le *victimaire* qui puisait l'eau du sacrifice, les cavaliers espagnols au léger chapeau de plume, les chevelure franques teintes d'une liqueur rouge, les tuniques gauloises chamarrées de morceaux de pourpre, les peaux d'urochs et de veaux marins, les oiseaux aux pieds jaunes du chant de Pharamond. Puis viennent, vocation née de Chateaubriand, les *Récits des temps mérovingiens* d'Augustin Thierry, toujours habile à saisir adroitement, dit Lanson, « dans les documents originaux, l'expression colorée qui date et caractérise le fait » (7). Théophile Gautier de son côté va donner le *Roman de la momie*, chaînon qui nous mène à *Salammô*. Pendant presque un siècle, intelligemment lus de plus en plus, les poèmes homériques ont aidé le sens du pittoresque historique à naître en littérature : Chateaubriand s'est nourri de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* pour écrire les *Martyrs* ; Flaubert s'astreint à les pratiquer. Lors de son voyage en Egypte en 1849, « à bord de la *Cange*, en remontant le Nil, il absorba plus de quatre chants de l'*Odyssée*... Plusieurs années après la sortie du collège il « s'était remis » au grec : il lutta contre Sophocle, Homère, Hérodote, Théocrite ; il voulut les entendre, et il y parvint » (8). *Salammô* doit beaucoup de choses à la lecture d'Homère dans le texte. Mais la littérature à son tour va reconnaître sa dette, en permettant le perfectionnement des traductions d'Homère.

En effet, Flaubert, en disant le *malobathre*, qui est la cannelle, *éloul* qui signifie septembre, le *zéret* qui est la demi-coudée, la *késitah* qui n'est qu'une pièce de monnaie valant quatre sicles ; en traduisant le mot à mot de Théophraste pour nommer les *escarboucles formées par l'urine des lynx* ; en multipliant les références au vocabulaire, à l'onomastique (9), à la toponymie *non-francisés*, créait ou développait un sens profondément sain (même s'il est encore trop limité à la surface de l'histoire) de la couleur historique, et du recul historique.

Dans sa lettre à Sainte-Beuve, Flaubert indique ses limites formelles, et c'est une page qui vaut d'être exhumée pour les traducteurs : « Fallait-il embellir, atténuer, fausser, franciser ?... Je n'ai pas employé un seul mot spécial sans le

(7) G. Lauson, *Histoire de la littérature française*, p. 1.017.

(8) G. Flaubert, Pages choisies des grands écrivains, A. Colin, 1.006, p. XXIII.

(9) Comme Augustin Thierry, l'historien « tout à la joie, dit aussi Lanson, de faire sortir des vieilles chroniques, dans toute la barbarie germanique de leurs noms hérissés de consonnes et d'aspirations, les Franks et leurs chefs, les Chlodowig, les Chloter, les Hilderik et les Gonthramm » (Lanson, *Histoire de la littérature française*, p. 1.017).

faire suivre immédiatement de son explication. (On saisit là le procédé de *coloration* du texte: l'explication suffisant par elle-même à l'intelligence de ce texte, description ou récit). J'en excepte les noms de monnaie, de mesure ou de mois, que le sens de la phrase indique. Mais quand vous rencontrez dans une page *kreutzer*, *yard*, *penny*, *piastre*, cela vous empêche-t-il de la comprendre ? Qu'auriez-vous dit si j'avais appelé Moloch *Melek*, Hannibal *Han-Baal*, Carthage *Kartadda*, et si au lieu de dire que les esclaves au moulin portaient des muselières, j'avais écrit des *pausicapes* ? » (10).

Sens de la perspective et de la coloration dont Leconte de Lisle n'aura plus qu'à reprendre et perfectionner les procédés pour sa traduction d'Homère, qui reste un modèle fondamental de verre à travers lequel on entrevoit au moins la couleur authentique des temps homériques.

En citant Flaubert, — on peut dire que *Salammbô*, s'il n'est pas traduit tout à fait du carthaginois, par contre est vraiment *traduit de l'histoire*, — puis en citant Leconte de Lisle et sa traduction d'Homère, nous avons déjà quitté notre deuxième registre dans la deuxième classe de traduction, ces verres colorés qui cherchent à sauvegarder la couleur du siècle, pour étudier le troisième et dernier registre dans cette classe; les verres colorés qui préservent non pas la couleur d'un siècle un peu loin du nôtre, mais la couleur d'une civilisation totalement étrangère à la nôtre ou presque. On aura vu que les problèmes posés par l'emploi de ces derniers registres sont sensiblement les mêmes. Leurs périls aussi (qui sont ceux de toute traduction, mais grossis), sur lesquels il faut maintenant s'arrêter.



Les problèmes classiques posés par la traduction, — problème de la fidélité, problème de la correction, problème de l'aisance et du naturel en français, — sont suffisamment connus maintenant. Mais peut-être que le problème essentiel, et dans tous les registres, est loin d'avoir retenu l'attention ; même, on peut dire à bon droit qu'il est encore extrêmement méconnu, puisqu'il dépend de la notion de registres elle-même, notion pratiquement inconnue. Les artistes seuls en ont eu tantôt l'intuition, tantôt la claire vision: Baudelaire, Mallarmé, par exemple; ou Flaubert et Bédier, sans parler de Leconte de Lisle, dont c'est la grande leçon. Ce problème est celui de l'unité de langue, de l'unité de style, de l'unité de ton dans la traduction: le problème des *disparates*.

(10) Flaubert, *œuvres complètes*, édition *ne varietur*, t. 2, Paris, Quantin, 1885, pp. 431-432-434

Victor Bérard et Paul Mazon, certainement, sont parmi nos meilleurs traducteurs, l'un de l'*Odyssée*, l'autre de l'*Iliade*. Mais on pourrait leur dire, à propos de Leconte de Lisle, auquel ils doivent presque tout, ce qu'un coutelier de Langres disait à Diderot : « Monsieur Diderot, vous êtes un grand homme, mai si vous croyez que vous vaudrez jamais votre père, vous vous trompez ».

Paul Mazon traduit l'*Iliade* en prose; il cherche, et trouve très souvent, le tour le plus naturel, le ton quasi parlé d'aujourd'hui, qui rend les personnages extrêmement vivants. « Cela n'est point du goût d'Agamemnon », traduit-il; et encore : « Prends garde, vieux, que je ne te rencontre encore près des nefs creuses, soit à y traîner aujourd'hui, soit à y revenir demain ». C'est notre langage le plus quotidien, comme aussi : « Mais toi, comprends-moi bien, et jure-moi d'abord, etc... ». Ou bien : « Je mē vois mal restant ici, humilié » ; « C'est là le bon parti » ; « Mais de bonheur, jamais tu n'en annonces, jamais tu n'en amènes ». On connaît aussi ses traductions si vivantes des injures homériques : « Sac à vin ! Mouche à chien ! ». Notons encore à ce propos : « Mets-le toi bien en tête ! Ah pauvre folle ! Prophète de malheur ! » L'ensemble de ces notations nous établit dans un registre bien défini, très heureux (dans un ton très voisin du Giraudoux de *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, comme on voit), mais qui n'est valable qu'à condition d'être soutenu sans démenti de bout en bout.

Or, à côté de ce français très familier d'aujourd'hui, Mazon, quand il cherche à résoudre certaines difficultés particulières, ou à produire certains effets, recourt à d'autres registres du français, totalement différents. C'est ainsi qu'il essaie d'obtenir le recul historique — une certaine couleur chanson de geste, — par l'emploi de tours ou de mots archaïques : il nomme Apollon « Sire Apollon » ; parle de la peste « dont les hommes allaient mourant » (construction déjà vieillissante au xvii^e siècle). Il écrit aussi : « Thétys alors pleurante... ». Style racinien (« Et je me vois, seigneur, pleurante à vos genoux ») ; tout cela bien mort aujourd'hui. Il écrit, comme dans la Chanson de Roland : « Las ! le grand deuil qui vient à la terre achéenne ! » Deuxième registre, deuxième ton.

Mais aussi, nouvelle rupture, il cherche souvent la noblesse épique à travers tous les moyens du style noble de la tragédie classique, et notamment les inversions : « Va, et plus ne m'irrite », dit maintenant Agamemnon, qui parle comme Agrippine après avoir parlé comme Giraudoux, puis comme Villon. « Fassent tes traits payer mes pleurs aux Danaens », répond Chrysès du tac au tac, en alexandrin blanc. Puis ailleurs : « Il n'écartera pas le fléau outrageux avant

qu'ils n'aient à son père rendu la jeune vierge », à deux pas de sac à vin. « Ah ! la fâcheuse affaire, commence un personnage, qui termine son exclamation familière sur un vers de Corneille : « Si tu me dois induire à un soufflet ». Ou encore : « C'est lui qui courroucé contre le roi fit par toute l'armée grandir un mal cruel ». Cette fois, c'est La Fontaine, et toujours le xvii^e siècle. Troisième ton, — sans compter, quatrième ton, le ton Leconte de Lisle, très fréquent.

Victor Bérard, dans l'*Odyssée*, commet la même erreur, après mûre réflexion pourtant. Comme il a choisi de traduire en respectant « l'écho du rythme homérique à des oreilles françaises », il adopte une espèce d'alexandrin blanc, typographiquement présenté comme de la prose, à la manière de Paul Fort, et de plus « prosaïsé » par l'élision à la césure. Mais, première disparate sensible, il emploie tantôt la diction racinienne, toute plate, et tantôt la diction hugolienne de l'alexandrin, avec beaucoup d'enjambements à vide, et des coupes très variées. On ne sait jamais si les quatre vers qu'on va lire seront du type *Récit de Thérémène* ou du type *Aigle du casque*. De plus, comme Mazon, la base de son texte est restée la langue de Leconte de Lisle dans sa traduction de l'*Illiadé* (« Les chevaux au sabot non fendu » ; « le Nestoride Pisistrate » ; « la mer vineuse »). Deuxième et troisième tons.

Mais comme il cherche, lui aussi, une certaine couleur féodale et médiévale, il parle « du manoir du noble Ménélas », et dit « Jamais vilain n'eut engendré de pareils fils ». Dans le même esprit, par un mauvais calcul, il emploie par exemple le mot *feronnier*, qui n'est plus un archaïsme en français, mais au contraire offre une saveur néologique de forgeron de luxe : le texte homérique donnerait le *bronzier*, ce qui a une couleur de civilisation franche, très heureuse. « Le bronzier, met en notre Victor Bérard, désigne l'artisan en métaux qu'Homère appelait plus haut le doreur. Cette expression datait du temps où le bronze était le métal le plus usuel ; elle me semble avoir et, à l'époque du récit, comme un arrière-goût d'archaïsme, que j'ai cru rendre par *feronnier* » (11). Quatrième ton.

Souvent aussi, soucieux d'attraper la couleur propre des usages homériques, il rend le mot-à-mot, ce qui donne « Sa Sainteté et Force Alkinoos », et c'est un cinquième ton. Ce qui ne l'empêche pas de rechercher l'effet contraire, une espèce de transposition totale en français moderne y compris les noms propres et leur valeur d'image en grec : il parle alors des Phéaciens qui « habitent Hauteville et sa plaine » (il avertit en note que « leur Haute Ville à la grand'plaine », —

(11) V. Bérard, *L'Odyssée*, traduction nouvelles, Les belles lettres, 1925, p. 82.

(12) Ce sont peut-être, finalement, des provincialismes.

autre version, — « n'est autre que Cumès en Campanie »). Voici, dans le même ton, qui frise la parodie: « Bientôt se présenta la plus noble jeunesse, et l'on vit se lever Dugaillard, Vitenmer, Laviron, Lenocher, Delapoupe, Dubord, Delaramé, Dularge, Delaproue, Lecoureur, le fils de Montabord, et Doublemer, le fils de Flotte-Carpentier ». (« J'ai traduit, met-il en note, ces noms de Phéaciens, qui sont tous empruntés à la mer où à la manœuvre, et aux différentes parties du navires »). Comme il a beaucoup fouillé les problèmes maritimes, Bérard aime aussi le vocabulaire technique: les *nefs creuses* deviennent des *croiseurs*; il parle de *coursie* conformément au *Glossaire nautique* de Jal; et de « la brise dont les fraîches *risées* s'élancent dans l'*éther* », — ce qui fait un joli mélange du langage maritime et de Leconte de Lisle. Tout cela fait un sixième et même un septième tons. (Je néglige certaines tournures que Bérard affectionne, on ne sait trop pourquoi (12), et qui semblent avoir eu dans son esprit des valeurs d'archaïsmes: « Athéna s'en venait trouver le noble fils de son grand cœur d'Ulysse », ou bien: « le bon crieur de Ménélas lui répondit (c'est-à-dire: ce bon crieur de Ménélas).

Cette insensibilité quasi totale aux disparates, il faut la dénoncer longuement parce qu'on la retrouve partout chez les traducteurs érudits, qui, fascinés par la solution de chaque problème de langue *isolé*, perdent le sens de l'ensemble.

Le grave Léon Robin, traducteur du *Banquet* de Platon n'a pas échappé à la contagion. Tantôt c'est le ton le plus familier d'aujourd'hui, très heureux en cet endroit: « Il m'a tout à fait l'air, dis-je à mon tour, de ne t'avoir raconté rien de précis, ton narrateur ! » ; ou bien: « Je lui ai brûlé la politesse » ; ou bien: « Je propose d'envoyer promener la joueuse de flûte ». Mais on rencontre, à côté, des formes comme « invité par lui à dîner céans », qui nous reportent en plein XVII^e siècle; ou bien des formes syntaxiques décalquées un peu gauchement pour suggérer peut-être la *naïveté* du vieux grec: « Et les discours dont il m'a paru qu'il valût la peine de garder mémoire, ce sont ceux-là que, de chaque orateur, je vous rapporterai ».

Willy Borgeaud, le plus doué peut-être de la jeune école des traducteurs hellénistes suisses, n'évite pas non plus le piège. Il traduit Pindare (13) avec amour. Mais tantôt le voici dans l'archaïsme toujours un peu faux (« je vais chanter ton *dit* ; *devers* le temps fleuri de sa croissance ; quel homme allons nous *bruire*; avec un bien sans *entamure* »). Tantôt, beaucoup mieux probablement, Borgeaud se sert de la syntaxe

(12) Ce sont peut-être, finalement, des provincialismes.

(13) Pindares, *Odes*, Collection *La Grèce présente, Rencontre*, éditeur, Lausanne 1951.

la plus hardie de la poésie la plus moderne (qui doit d'ailleurs quelque chose à la traduction des poètes grecs, à travers Hölderlin, et les surréalistes, ou Char, par exemple). Il écrit alors une langue inconciliable avec la première (« Forge ta langue à l'enclume sans fraude » ; ou bien : « ils charrient leur peine irregardable » ; ou bien : « Pour arbitre j'aurai les muses à voix de miel » ; ou bien : « J'ai sur la langue l'apparence d'une pierre à aiguiser chantante »). Tantôt encore, on se trouve en face d'une langue moderne, mais styliste, un peu maniérée (« le creux pouffant d'une rosée de vigne ») à côté de termes techniques (« un manadier », pour suggérer le grec éleveur de taureaux), à côté d'épithètes à la Leconte de Lisle en vers (une Parque est « la *sortilège* au diadème d'or ») ; et même, il me semble, à côté de vocables purement dialectaux de Suisse Romande : envergogner, ventueux, noise, — qui sont peut-être aussi bien de pseudo-archaïsmes, ou des néologismes également inventés par le traducteur ; brochant sur le tout, quelques images malheureuses de notre langue la plus familière : (« les vrais amis *frétille*nt à la douce nouvelle »), déplacées ici.



En regard de ces disparates qui crèvent les yeux chez tant de bons et savants traducteurs, éclate encore aujourd'hui la grande leçon de Leconte de Lisle : l'homogénéité poétique d'une traduction faite de main de maître, par un homme qui, s'il savait sans doute moins de grec qu'on n'en sait aujourd'hui, savait en poète ce qu'est l'unité de langue d'une œuvre, et les moyens de cette unité. Le vocabulaire de l'*Illiade* traduite par Leconte de Lisle est un univers sans fissure, ses adjectifs et ses images, ses noms propres et ses noms techniques, ses noms de lieux n'ont qu'une couleur, et la même couleur ; sa syntaxe, au moyen d'un petit nombre de procédés cohérents, *et non pas empruntés à des états historiques différents de la langue française*, nous donne la sensation de lire en langue étrangère ; on peut dire la même chose de sa traduction du style homérique. L'*Illiade* de Leconte de Lisle est une unité esthétique, et c'est, à ce titre, encore aujourd'hui, un chef-d'œuvre de la langue française *en soi*.

GEORGES MOUNIN.

COLETTE

Une vie de femme assez vaste pour contenir toute une époque. Colette disparue, c'est bien toute une époque décidément derrière nous, un très long demi-siècle qu'elle aura représenté en ce qu'il eut de plus valable : son attitude à l'égard de la femme et des interdits qui la ligotaient. Mais alors, Colette n'est pas seulement une figure représentative ; elle est grande, car son œuvre est un chapitre nouveau dans l'histoire de la sensibilité. Avant Freud, avant le surréalisme, et selon un tout autre regard, elle a ôté à l'objet amour des voiles qui le déformaient. Ni savante, ni philosophe, seulement romancière, elle l'a considéré comme un objet naturel à voir, à décrire (qu'elle parle ou non d'elle-même, cela importe peu), et elle n'a pas esquivé les conséquences de sa tentative. Son œuvre fait progresser la notion de l'amour, transforme son éclairage, elle est une nouvelle expression de la femme qu'elle a contribué à libérer.

On l'aperçoit dans sa vérité en la regardant d'où elle-même est partie : d'un pays rural, traversé par les vols amoureux des oiseaux et des insectes, du pollen en quête de fleurs à féconder, ou les filles sont frôlées par les plantes et regardent les bêtes. L'enfance semi-paysanne de Colette, son enfance de fruit sauvage, âpre et numide, et ouverte sur les manifestations primaires de la vie, l'explique et déjà la contient toute. Elle n'a pas appris la pudeur. Soulignons alors en passant l'analogie de son expérience avec celle de George Sand. Quel parallèle à faire entre les deux femmes ! Si Colette l'emporte, c'est moins par l'abondance du génie naturel que par ce que celui-ci a de plus profondément audacieux. Je ne parle pas d'une audace de comportement. Celle de Colette va beaucoup plus loin et rejoint la tranquille audace cosmique. Gardons-nous toutefois d'y mêler quelque volonté de monisme mystique. Colette n'est pas visionnaire. Son œuvre n'est pas une métaphysique, mais une physique. Dans ses limites, il n'en est pas de plus intense, ni qui aille plus franchement à l'extrémité d'elle-même. C'est que Colette a inventé son langage irremplaçable.

Elle ne parle que de ce qu'elle connaît. Du jardin plein de surgeons et d'abeilles lourdement bourdonnantes sur les rosiers vivaces, du plaisir à marcher dans les champs mouillés, de la chambre que l'ombre approfondit, du chat qui se soulève...

La main qui sort le sécateur de la poche du tablier pour couper, pour conserver la plante, celle qui sauve la cétoine dorée perdue sous la corolle. Les adolescentes qui crient fort derrière l'allée (*Mais où sont les enfants ?*), car elles sont innocentes et jouent et qui soudain, se taisent, quand à travers les plantes, apparaît la figure terrible de l'amour qui va les meurtrir. La jeune femme, trop audacieuse et déjà meurtrie. Et celles dont le cœur meurtri comme une pêche

. Est mûr comme le corps pour le savant amour.

Ce dont elle a parlé on ne peut plus, désormais, le retrouver qu'à travers ses phrases gonflées de sève. Des branches blessées, qui saignent... Et tout cela, des pas, de la vie quotidienne, des lassitudes négligées et des abandons sans cause dans la chaleur, tout cela c'est désormais beaucoup plus. C'est la présence réelle du désir reconnue, regardée en face — et nous ne baïssons plus les yeux. Colette a retrouvé un certain paganisme essentiel — nul panthéisme, nul romantisme — et nous en a fait accepter l'évidence. Nous sommes au milieu de la nous en a fait accepter l'évidence. Nous sommes au milieu de la vie naturelle qui est merveilleuse et triste, et nous n'avons pas honte, d'être mêlés à tout cela. Colette n'a pas honte. Elle est d'un pays où le mal et la volupté, le mal et la douleur, sont séparés. C'est le pays de la terre. Elle a eu l'audace de le découvrir, l'audace de s'en souvenir et de le dire. Elle l'a dit la première. Tout le monde, à présent, bien sûr ! et la plupart des romancières beaucoup moins discrètes qu'elle... Mais elle fut la première, la première adolescente interdite, la première femme à peu près nue devant la révélation apportée par la branche qui se retourne sur le visage, ou le regard de quelque chat. Nues devant l'amour, quelques femmes avant elle, Louise Labbé, la Religieuse Portugaise ou Marceline, avaient osé se présenter. Mais Colette nous le désigne sur le seuil de la maison. Elle nous dit qui sont les porteurs impitoyables de la nouvelle attendue et redoutée, les agents au visage anonyme. Elle nomme les jardins appesantis, les studios campagnards verdis par l'ombre, le soleil dehors. Il n'est pas besoin de partir. Pas la peine d'aller très loin, et même d'y songer. Le paysage quotidien, le chez-soi, le cosy recèlent assez de dangereuses présences pour suffire à tout. Il suffit de descendre tailler les fleurs et que le chien frôle vos iupes, pour savoir. Madame Bovary ne savait pas regarder. Elle ne sentait pas l'odeur. C'est Colette qui a appris aux femmes à respirer. A présent, elles savent courir dans l'herbe et ne baïssent pas les yeux devant les animaux accouplés. Colette a clarifié leurs regards. En relatant son univers immédiat, elle a modifié non seulement les rapports entre les sexes — et sans doute la sensibilité d'une époque — mais encore les regards que nous portons sur le monde qui nous appartient : le champ, le village, la chambre. Elle fut donc un grand poète.

(Un écrivain considérable, tout le monde le sait et on n'a pas attendu sa mort pour le dire.)

Alors, il faudrait peut-être souligner l'espèce de problème littéraire que pose cette œuvre dont l'importance est reconnue depuis longtemps. Car, dans les revues où la littérature se fait et se commente, elle n'était présente à peu près jamais. Dans les hebdomadaires, les illustrés, oui : parmi les vedettes, et pas toujours en très bonne compagnie. Mais je ne crois pas que les *Cahiers du Sud* (par exemple) aient jamais consacré une étude importante à celle que beaucoup considéraient comme le premier prosateur de son temps. L'an dernier, Claude Roy a rangé Colette dans la lignée des classiques et il n'a pas été trop audacieux. Que signifie donc l'apparente négligence des revues à son égard ? Faut-il qu'elles fassent leur examen de conscience ?

Mais pour Colette, en fait, la partie était jouée. Nul n'avait plus à défendre une œuvre qui avait gagné son public immense alors que, et pour s'en tenir aux auteurs de récits, il faut encore défendre (ou combattre), désigner, justifier, répandre, l'œuvre de Proust, ou de Gide, ou de Roger Martin-du-Gard — ou bien Bernanos, Green, Malraux, Sartre... De tous ces auteurs, l'œuvre est encore réservée. Plus ou moins, certes : mais leur audience reste relativement limitée, leur abord difficile et la grande masse qui lit leur résiste encore. Il n'en était plus ainsi pour Colette que la foule achète dans les collections bon marché. C'est ainsi que nous l'avons lue, tout comme les dactylos, et avec la foule. Une espèce de respiration unanime, cette foule innombrable et mêlée de lecteurs, une commune émotion. Cette œuvre résonne profond, et je ne vois pas d'autre écrivain contemporain aussi totalement accepté par tous, du critique N.R.F. à la midinette, de *Match* aux *Lettres Françaises*. Des femmes auront pleuré en apprenant la mort de Colette et fleuriront sa tombe. Elles ont appris d'elle à être heureuses ou malheureuses.

C'est ainsi que son importance sociologique est beaucoup plus considérable que celle d'un Proust ou d'un Gide. Beaucoup plus qu'eux, elle nourrissait l'esprit de la foule que le livre influence. C'est sa notion à elle de l'amour, qui est vivante : et le reste qui est, encore, de la littérature. Colette avait franchi la porte étroite. Depuis longtemps son œuvre appartenait beaucoup moins à la critique qu'à toutes les baigneuses. Le temps des critiques reviendra : nous n'entamerons pas leurs réserves. Pour l'heure, nous ne consentons à voir dans l'œuvre de Colette que l'image d'un magnifique destin.

JEAN TORTEL.

CHRONIQUES

LES MOTS PROVISOIRES DE LUC ANDRÉ MARCEL ⁽¹⁾

Rencontrer une voix qui se désire autonome n'est pas rare : d'ailleurs, la première réclamation à formuler à l'égard d'un poète, et l'essentielle, celle qui commande au départ est bien l'autonomie vocale, hors de quoi il n'est pas, pour lui, d'existence. Vouloir fonder cette autonomie non plus sur soi-même mais sur un système séculaire de ressources qu'on affirme inépuisables pour les plier à sa propre exigence est, au contraire, beaucoup plus rare qu'on ne croit : et c'est pourquoi le livre de Luc-André Marcel me paraît important. Parler consiste d'abord à dire « autrement ». Et c'est prouver, par l'irruption d'une présence nouvelle dans un concert déjà organisé, que tout n'est pas dit et que toute modulation tentée peut devenir source originelle. Le premier mouvement de la dialectique poétique n'est pas tant de se dire soi que de construire un dire unique en tant que dire. Ou, si l'on veut : le poète modeste s'efface devant sa parole. Il s'oblige, au départ, à lui assurer une existence, ou des fondations qui prévoient sa forme future et permettent la future hauteur du palais qui s'élèvera au-dessus de lui-même. Que le poète, alors, rende compte de la nécessité de son long travail et prouve, s'il le peut, qu'il n'a pas bâti *pour rien* : en fin de compte, il sera jugé là-dessus. Mais il ne pourra donner une réponse que s'il a construit son monument ; il présentera son ouvrage, qui dépendra, à quelque usage qu'il le destine, de la qualité des matériaux choisis.

Les Mots Provisoires, c'est le premier recueil de Luc-André Marcel, répondent à notre exigence fondamentale, car ils sont, à l'intérieur d'eux-mêmes, la brûlure du choix auquel ils obligent le poète. Même ils n'existent, ils ne s'inscrivent qu'en fonction de cette exigence : qui les commande de bout en

(1) Editions des *Cahiers du Sud*.

bout et qu'ils assument si délibérément, que ces poèmes, à la fois insolites et exemplaires, réunissent toutes les conditions d'une poésie vraiment grande, en même temps qu'ils sont menacés, plus que tous autres, de se perdre dans leur apparence formelle. Nulle poésie n'est plus suspendue à elle-même. Nul poète ne dépend davantage de l'avenir de sa parole et du sens que cet avenir lui donnera. Nul, désormais, n'est plus responsable que Luc-André Marcel qui, brûlé d'un lyrisme qui le dévore et peut le consumer, ne consent pas à le confier aux fraîches promesses du hasard. Marcel a choisi d'engager son poème dont le trop-plein, en quelque sorte, menace à chaque instant de le submerger, sur la voie étroite où il le maîtrisera. Quitte à nous laisser encore incertains sur ce qu'il veut nous communiquer — car on s'éloigne chaque jour un peu plus de *l'illusoire douleur* de l'adolescence — il préfère nous affirmer d'abord qu'il ne nous le dira que d'une certaine façon. Ce choix est irréversible et ne laisse aucun instant de répit au poète qui accepte ainsi de livrer un double combat.

Il n'y a donc pas à savoir si la parole poétique de Marcel a d'ores et déjà conquis ce qu'elle réclame — et bien sûr que non ! et lui-même refuserait les grâces d'une victoire trop facile :

Muses, je vous supplie, arrachez ces dentelles !

Mais à constater qu'elle réclame, et avec quel accent, sa conquête autonome sur le silence. Que Marcel parle parfois trop fort et que son cri, angoisse et triomphe mêlés (comme il ressemble au cri de l'homme après l'amour !) n'évite pas toujours de créer des zones d'interférence, où se voile le son, il importe peu, et c'est inévitable. Nous avons moins affaire à une poésie sûre d'elle-même qu'à celle qui est en proie à son engagement de le devenir. Elle est déjà si au-delà des recettes, et des leçons qu'il ne lui reste qu'à se dénuder, et peut-être à s'apaiser. Elle ne consentira à le faire que devant sa propre vérité reconnue.

Car cette poésie n'est pas autre chose que la recherche de la vérité poétique :

*O corridors de sécheresse dans ma bouche
Criez un mot pour la défense de l'amour ;
Rappelez de la mort les anciens sortilèges ;
Ma langue de papier, de corne, de vinaigre
S'incurve en gémissant pour retrouver le cri...*

Sans préjuger de sa pureté ou de sa perfection, avant d'examiner si Marcel résout pour son compte la totalité du problème poétique — celui qui se pose à lui, bien entendu, et tel qu'il se pose à lui seul — nous devons tenir pour évident qu'il est un des très rares à se placer systématiquement au cœur

du problème du dire, à ne considérer que lui, dans toute son ampleur et toute son acuité. Marcel ne parle que parce qu'il en a pris conscience et qu'il veut le résoudre lucidement.

Ne conviendrait-il pas, alors, d'insister sur le développement que le poète donne à un système rhétorique, et pour le comprendre ? Soulignons, au moins, l'importance qu'il accorde à la strophe (cet élément si négligé !) dont il cherche à retrouver les lois. Mais il faut répéter que le ton des *Mots Provisoires* est de ce fait fort insolite au milieu de la production contemporaine. Le poème de Marcel sonne souvent comme un défi, ou tout au moins comme une protestation contre l'attitude générale de la poésie de notre temps. Certes tout poète sait — en tout cas pressent, doit deviner... qu'il s'engage dans le pays ténébreux où la lumière de la réconciliation n'apparaît qu'au bout d'une bien longue quête. (On est prié de n'accorder un sens mystique à ces mots que si on le veut bien.) Tout poète est cet homme *haletant*, dont nous parlait déjà Boileau. Il est :

Comme quelqu'un qui cherche en tenant une lampe.

Et qui ne *cherche* pas n'a pas, au sens propre du mot, la parole. Une réussite formelle facile ne signifie rien, pas plus qu'un heureux hasard.

Mais le poète d'aujourd'hui se résout mal à se quitter lui-même et, de son ahan tirant avant tout la leçon de morale qui lui importe, il considère son expérience en tant qu'expérience et lui confère une valeur en tant que telle. Il lui importe peut-être moins de la dire que de la vivre car son expression, qui en est forcément la transposition, ce qui le désespère, ne la contiendra jamais tout entière, n'en sera jamais qu'une approximation, aussi éloignée de la vérité dont l'urgence le bouleverse, que le reflet l'est de l'illumination. Aussi, s'agit-il seulement, chez beaucoup de poètes (pas forcément jeunes) qu'éblouit la conscience de leur *position*, s'agit-il avant tout de se hâter à sonder rapidement les ténèbres et de se confier à une chance pour, miraculeusement, atteindre et non plus seulement approcher. Ce poète risque à tout coup son poème en voulant miser sa vie — et c'est sa grandeur. Mais il peut se laisser mystifier par une confusion, car son poème n'est pas sa vie, car on ne s'identifie pas à ce qu'on figure.

Marcel, au contraire, est de la lignée de ceux (et quelle que soit l'attitude morale de l'homme - qui - parle) qui, ouvertement, se refusant à sacrifier l'appareil verbal à l'exploration intérieure, considèrent que celle-ci n'est possible qu'à travers et avec l'appui d'un certain système organisé, lequel enserre le poète dans un réseau d'obligations et d'interdits, le brime et peut-être l'étouffera mais — risque pour risque, il faut choisir — doit en

fin de compte se plier à sa volonté autonome exprimée. Mais quoi ? n'est-ce pas là exactement l'attitude poétique de Malherbe, celle de Racine ?

N'est-ce pas, cette irréductible nécessité, le point de tension extrême où se situent toutes les contradictions poétiques dont le dénouement assure seul le triomphe ? Je ne veux pas dire que celui de Marcel est assuré, mais que le poète s'est placé là où il est possible.

Les Mots Provisoires : ce titre, alors, dit bien ce qu'il veut dire. Il nous prévient que rien n'est accompli, que la partie se joue toujours, dont le déroulement est imprévisible. Marcel est en marche à travers un pays où il se débat. Il nous prévient que son recueil est déjà derrière lui — recueil assez composite d'ailleurs et dont les premiers textes datent de l'adolescence, une adolescence tout au long redoutable et présente, pour s'étager sur plus de dix années. L'unité de ton n'en est que plus surprenante : c'est que le poète est né avec sa rigueur. De fait, les poèmes de Marcel ressemblent trop à des tuniques de sang, les plus somptueux manteaux quand l'écorché les jette et poursuit son chemin, il sont trop souvent ce cri, cette clameur de celui qui, malgré soi, se quitte parce qu'il le veut et parce qu'il le faut, pour ne pas convaincre qu'il ne s'agit pas ici d'un jeu esthétique, mais bien d'une ascèse que la parole conditionne et poursuit. On pourrait en effet, et ce serait probablement le cas du lecteur trop pressé (le mauvais lecteur), ne retenir des *Mots Provisoires* que l'impression d'un somptueux tissu ornemental : poésie chargée, rutilante de gemmes, d'or et de sang, dont l'action resterait d'ailleurs indéniable et dont le raffinement, barbare en ce qu'il aurait d'indiscret, séduirait presque trop immédiatement. Immédiatement portée au plus haut d'elle-même (les « départs » de Marcel sont d'admirables coups d'archet), elle ne craint ni l'excès, ni l'hyperbole, qui sont les qualités de celui qui profère ; mais pas davantage de présenter un certain « décor » poétique, curieusement mélangé à la fois à des souvenirs littéraires, à des audaces maladroites et à des trouvailles continues d'un langage neuf que sa violence soutient et emporte.

*Imitant la créole en un rebrous de jupes
un chêne furieux écorche sa guitare.
Sur les fleurs, lèpre rouge et bruissante bute
une géométrie effarante d'oiseaux.*

.....

*Mais danseur ricanant il crève les tambours
d'un aigu talon d'or où le tonnerre abonde.
A chacun de ses cris l'écorce troue sa bonde,
un vert purin en gicle et se fige alentour.*

*Vieux monde, tu te romps ; tu plonges au hasard
tes vieilles mains musquées de spermes et de crimes
dans le hideux étal de tes boîtes de fard
et barbouilles ta face ainsi que la victime
qu'au poteau vont fleurir sept flèches dans le cœur*

Poésie imparfaite, soit, en façade, comme une église baroque — et où l'on retrouve encore des traces connues. Elle frôle quelquefois Cocteau, dont elle sait se garer :

*Cette neige parfaite est ce que vous voulez,
poème qui rodez de l'envers à l'endroit...*

Plus souvent, c'est le ton (je ne dis pas l'esprit) d'un certain Desnos, celui du *Fard des Argonautes*, ou de l'*Evadé*, qui vient d'ailleurs en droite ligne de l'Apollinaire, maître es raffinement barbare, de l'*Ermite* ou du *Larron*. Telles strophes de Marcel, savantes et parées pour un jeu érotique et cruel, on en reconnaît l'origine :

*Saigne, tué divin, c'est un jeu de décembre
que les pinces d'orfraie qui craquent sous ta peau,
jeu d'hiver ces flambées où les filles démentes
viennent chauffer leur douce pulpe de chiots.*

*Elles s'ouvrent pour toi. Elles dilatent, brunes,
leur grande gerce lisse et bien faite aux taureaux,
espérant que ta mort les prendra une à une
dans la lente plongée d'un obscène couteau.*

Mais ces strophes, qu'on trouvera peut-être trop chamarrées, sont d'une invocation à Marsyas, qu'Apollon écorcha. Souvent aussi, Marcel retrouve spontanément le grand ton « classique »

*La vie a dépassé le désir qui la porte
et le bonheur aussi, et jusqu'à l'oripeau.*

*Nul ne s'est retourné vers ces noces de mortes
où se sont épuisés nos charmes les plus beaux,*

ou encore, tel mouvement des strophes de Tristan ou de l'*Ode à Alcippe* :

*Terre blanche, garde moi mieux !
Parque moi des anges de Dieu !
Scelle d'un autre feu ma fenêtre et ma porte...*

Si l'attitude classique (celle de Marcel) est avant tout une volonté de lutte, les longues trainées flamboyantes, ou baroques,

qui parcourent *Les Mots Provisoires* sont les marques du combat : et certes, ni l'enflure, ni l'emphase ne manqueront jamais à la poésie de l'inaisance.

Cependant, on ne peut plus adopter naturellement l'attitude classique. Celle de Marcel n'est pas exempte de provocation et c'est volontiers, avec une sorte de fureur, qu'il revêt une robe de feu. Cependant, lui qui parle encore à l'intérieur du mythe qu'il s'est construit, et comme au centre d'une éclatante obscurité, c'est son adversaire, le langage, qu'il a choisi comme intercesseur et c'est à lui qu'il s'adresse pour se délivrer.

*Je dis qu'une beauté fourmille sous la terre
qui fouit d'éclairs et cherche ; et qui de chaque mort
Presse un froment et des iris terribles.*

*Je dis qu'une beauté qui déliera nos mains
Expulse de l'argile et de la cendre
Rose et raisin !*

Hanté par l'impossible pureté que submergent les sanies érotiques, *ces grosses colombes de luxure*, que le soleil lui-même menace comme une arme de mutilation, c'est le sang, ce supplice, que Marcel supplie, pour le sauver — car les mots ne sont-ils pas le sang du poème ?

*Le sang brandi comme l'aiguille du genêt
Le sang pareil à l'odeur du cheval
Grenat solaire à la fente des lèvres
Arbuste de rubis vivant dans la jeune nuit.*

O Terre, garde moi ! dit-il. Mais aussi : *Que tout soit net*. Pureté toujours perdue, toujours impossible. Impossible pureté de l'enfance, puisqu'il faut la situer. Chez Marcel, c'est la même que l'enfance rimbaldienne :

*Mais l'enfance obsédée souille les fleurs d'urine,
Décapite les mouches avec ses ongles...*

Cette enfance se résout dans la figure solitaire et quelque peu équivoque du *prince infantile*, toujours mi-rêvé, mi-vécu, et qui devient en tout cas l'image dominante de ces poèmes, celle qu'on ne se lasse point de dessiner sur les murs comme pour se prouver à soi-même sa propre représentation.

J'aime être seul au bord de ma grâce inutile,

dit l'adolescent princier qui se repaîtrait et s'ennuierait d'une image un peu mièvre de lui-même, et jusqu'à l'obsession, s'il n'était pas lui aussi appelé par son image future, s'il n'était pas destiné à se conquérir.

*Ce prince au long fusil que je peins sur les murs
 Filles, garçons, froissant de ses pieds comme une herbe
 Jeune Cachas, qu'est-il ? Un augure nouveau :
 Ainsi jadis le cœur de la biche ou l'oiseau...*

La figure du « jeune prince » est sans doute celle autour de laquelle Luc-André Marcel construit son mythe. Elle donne le ton à sa poésie : hautaine, impatiente, énervée et chancelante dans le réseau de sang et de soleil, dans le jaillissement de l'érotisme adolescent qui l'opprime comme une pierre lourde. C'est la quête d'un jeune cousin d'Hamlet, non pas de la branche issue des brouillards d'Elseneur, mais d'une terre toujours embrasée, Grèce ou Haute-Provence, pays de fables et de cendres ardentes, de pierres aiguës, d'eau ardente et de sel. Une quête qui est moins en vue d'être que de parler.

Muses, je vous supplie, qui me mordez la langue !

Jusqu'où Marcel la mènera-t-il ? Il nous laisse pressentir le destin qu'il réclame :

*Pourquoi tant avoir dormi ?
 mon sommeil ne m'a pas retenu,
 ni ses insolites miracles ;
 mes souvenirs ne m'ont pas retenu
 ni la promesse, ni l'amour,
 ni la récompense du désir.
 Mon ombre glissa sur les maisons,
 mon ombre glissa sur vos mains...*

Je laisse un univers limpide comme un verre d'eau

Le prince réveillé doit devenir cet « augure nouveau. » Je salue aujourd'hui le poète assez lucide pour réclamer son destin véritable, assez courageux pour l'annoncer.

JEAN TORTEL.

LES ARTS

BYZANCE ET LA PEINTURE

C'est un paradoxe géographique d'appeler byzantin un art qui s'étend sur l'aire particulièrement vaste des pays méditerranéens de l'Est de l'Italie à l'Asie Mineure, et dont les liens avec Byzance sont parfois très relâchés. C'est un paradoxe historique d'appeler byzantin un art qui se forme au moment même où en devenant capitale d'empire, Byzance perd son nom. C'est un paradoxe esthétique d'appeler peinture byzantine l'art des mosaïques, dont la technique est parfaitement éloignée de la peinture à fresque de l'art gréco-romain qui l'a précédée (1).

Et pourtant ce sont les mosaïques byzantines de Ravenne et des Balkans qui, mieux que les décorations des villas de Pompéï, peuvent figurer les assises sur lesquelles s'est fondée la *peinture* de l'Occident, et les principes dont elle a vécu, depuis Cimabué jusqu'à Picasso. Car Byzance, par rapport à l'art « antique » antérieur, a su donner un *changement de signe* à la représentation du monde par l'artiste. Cette novation — l'abandon, mieux : le *mépris de l'imitation au profit de la volonté de création* — est la démarche même des peintres qui ont aujourd'hui en nous les plus grandes résonances, qu'il s'agisse de Piero della Francesca, de Georges de la Tour ou de Goya, jusqu'à nos peintres modernes.

Ainsi le livre publié par A. Skira sous le titre *La Peinture Byzantine* a sa place normale, et même nécessaire, dans une étude comparée des « Grands Siècles de la Peinture ».

(1) J'appelle « art gréco-romain » ou « art antique » la formule de peinture internationale, d'expérience technique gréco-romaine mais de goût romain, sorte de « compromis entre la décoration et le trompe-l'œil », comme dit André Lhote, pratiquée dans l'Empire Romain au début de notre ère et dont les échantillons typiques se trouvent à Pompéï.

A première vue, il semble qu'un fossé sépare la fresque romaine de la « Villa des Mystères » de « l'Impératrice Théodora et sa cour » du chœur de Saint-Vital. On y sent comme deux directions antagonistes de l'art. Mais comment est-on passé de l'une à l'autre ?

La cause de ce renversement des valeurs esthétiques est un événement politique et religieux dont les conséquences quelconques ont été considérables : la fondation en 330, par Constantin, d'un Empire Chrétien à Byzance. Le caractère, totalitaire et impérialiste du régime constantinopolitain va provoquer l'engagement de l'art dans certaines voies.

1° — La propagande. Depuis le Haut empire romain, un dirigisme autoritaire imposait à l'art, l'image de la puissance impériale (« triomphes », etc...) mais le nouvel Empire Chrétien l'oriente plus nettement encore dans le sens de la propagande sur les masses (construction d'églises et d'édifices destinés à la collectivité, énormes surfaces à décorer, sujets de caractère « impérial » ou « édifiant », etc...). (2)

2° — L'expansion. A l'avènement de Constantin, il n'y avait plus d'unité stylistique dans l'art du trop vaste empire romain mais des *provincialismes*, en Syrie, en Afrique, en Gaule, en Asie Mineure où les formules traditionnelles antiques se combinaient avec des éléments ou des goûts du terroir. Au départ, l'art à Byzance est un provincialisme, mais l'Empire Chrétien, pour les besoins d'un pouvoir fort et d'une religion qui se veut unique et universelle, le rend commun, après l'avoir assuré, à des peuples et des territoires divers placés sous le même climat politique et religieux.

3° — L'idéalisme. L'art doit traduire un dogme et une politique plus que reproduire les images de la réalité visuelle. Il a *avant tout* un contenu spirituel. Le pouvoir et l'église s'expriment pour lui. Il reflète leur « ordre ». Une rigoureuse

(2) Si l'art de l'enluminure des livres n'est pas « annexé » par le pouvoir et laissé à lui-même (il conservera ses canons gréco-latins) c'est parce qu'il s'adresse à quelques individus (les manuscrits reviennent cher et ne sont l'apanage que des riches amateurs ou du haut clergé, donc sans intérêt pour la propagande.

REMARQUE. — Aujourd'hui que l'Etat n'a pourtant pas la même excuse de la propagande, et où il se flatte d'avoir du goût (n'a-t-il pas fait décorer un plafond de « son » Louvre par Braque ?) ne le voit-on pas pareillement laisser son administration des P. T. T. continuer à imprimer traditionnellement d'abominables chromos de calendriers ? Et pourtant cette chose pénètre dans toutes les maisons françaises, elle est quelquefois — ou pourrait être — le seul objet d'art d'un foyer.

hiérarchie définit, dans la peinture, les rapports de grandeur des figures et l'emplacement des sujets (3).

Marquons le caractère spécial de l'influence de l'Eglise, « l'ambiance » dans laquelle elle s'exerce. « Depuis Constantin, note M. André Grabar, l'éminent byzantiniste qui a écrit le texte de l'ouvrage de Skira, un client nouveau des arts est venu se joindre aux autres, et, à peine apparu, il les dépassa tous par l'ampleur de ses entreprises artistiques, par leur nombre et leur extension territoriale. Ce fut l'Eglise Chrétienne. » Et de remarquer que non seulement les dispositions légales la placèrent dans une position avantageuse, mais encore l'obligèrent à intervenir, étant donné qu'une institution importante devait, aux yeux des populations, avoir un art de grand style comme dans la société romaine. Ajoutons que, « dotée de fonds immenses, partant de zéro ou presque », nous pouvons à peine nous figurer aujourd'hui l'élan que cette Eglise *jeune et forte*, sortant à peine de son combat, voire de sa clandestinité, pouvait apporter à l'usure du monde antique romain.

Ces deux autorités, l'Empire et l'Eglise, combinèrent en fait leur action dans un sens unique, celui de la *monumentalité*. Il s'agissait de frapper l'imagination du peuple par des monuments richement décorés, à une époque où le peuple mesurait la puissance en spectacles, en cérémonies ou en constructions (l'importance grandissante du luxe, de siècle en siècle, à Rome, est un fait historique).

Ce programme, indispensable au pouvoir, avait pour résultat de passer de la peinture ornementale, celle des murs de Pompéï, à la peinture monumentale des églises byzantines. Il amena en réalité un changement complet d'optique et de technique artistiques :

1° — L'obscurité des églises appelait une décoration très lisible et très colorée, donc une économie de moyens dans le dessin combinée avec une intensité maxima de la couleur.

2° — Les surfaces à décorer n'étaient pas les mêmes. A la surface plane du mur se substituaient des surfaces beaucoup plus compliquées, arrondies ou courbes, quelquefois coupées entre elles.

3° — Spécialement la voûte et la coupole constituaient un problème nouveau. Elles créaient des surfaces bombées,

(3) Les personnages plus importants sont plus grands que les autres; les édifices, ou les montagnes, sont tout petits parce que sans intérêt idéologique (ce sont des « accessoires »); par contre, certains attributs peuvent avoir la plus grande utilité spirituelle pour un saint ou pour un fonctionnaire. La coupole est réservée à l'image du Pantocrator, au-dessous la Vierge dans l'abside, les prophètes et les apôtres sur les murs de la nef, etc... : chaque personne révérée avait sa place strictement hiérarchisée.

qui déforment le dessin mais provoquent aussi des éclairages changeant et imprévus, des brillances et des luisants. (4)

4° — L'ornementation de telles surfaces ne pouvait plus être *un sujet plus ou moins agrandi* suivant l'importance du mur, mais devait être *une composition à proportion monumentale*, c'est-à-dire qui tienne compte de la forme de la surface à peindre et de la destination de l'édifice. (5)

5° — La mosaïque était la matière idéale, la technique qui répondait parfaitement à tous ces impératifs. Grâce à son éclat et à la pureté de ses couleurs, elle apportait le maximum de clarté à la pénombre. La lumière multipliait ses possibilités chromatiques (6).. Elle permettait enfin de tirer un parti artistique des brillances et des changements continuels d'éclairage. Il n'était pas jusqu'à la richesse et la préciosité de sa matière qui n'entrât dans les vues du pouvoir orgueilleux de l'état, et cossu de l'église.

Ainsi la mosaïque est-elle devenue tout naturellement *l'art majeur* de l'Empire chrétien de Constantinople.

Mais, si l'Empire et l'Eglise rendent assez bien compte des *raisons* du changement intervenu, même dans la technique, ils ne sauraient nous suffire pour analyser son contenu proprement esthétique, ni pour expliquer les ressorts de ce bouleversement de structure et de règles artistiques.

M. André Grabar démontre, avec autorité et avec une prodigieuse connaissance du sujet, que l'art byzantin est un compromis très souple entre la tradition classique de la *Koiné* gréco-latine et les tendances nouvelles ou extérieures à elle, nées avant Byzance mais sélectionnées et reprises par ses mosaïstes. « Chaque époque et presque chaque artiste ou atelier organisaient cet équilibre à leur façon particulière, écrit-il, et souvent la valeur esthétique d'une œuvre byzantine dépend précisément du parti qu'un peintre a pu tirer du voisinage, sur le même tableau, de formes classiques et non classiques. » Ainsi Byzance aurait réalisé un accord entre les formules artis-

(4) On ne peut que constater l'analogie de ce problème décoratif avec celui de l'ornementation de certains objets bombés comme les calices et les ciboires. L'orfèvrerie a sûrement influencé la mosaïque byzantine. Est-ce le lointain souvenir de l'effet que faisait sur le peuple la vaisselle des banquets antiques ? Ou celui de la clandestinité de l'église, dont les premiers objets d'art furent des pièces d'orfèvrerie, qui pouvaient aisément s'emporter et se cacher ? La mosaïsta traite le mur comme un orfèvre et imite en un sens l'or, les cabochons et les émaux.

(5) Il s'agit de choisir le sujet *pour la surface* et de l'ordonner *pour la surface*.

(6) Et par lumière, il faut entendre la lumière naturelle et la *lumière artificielle des cierges*, capable à elle seule de produire des effets *nouveaux* sur les couleurs ou d'en bouleverser la gamme des intensités.

tiques de l'Occident et de l'Orient, dont les sources seraient d'une part la peinture romaine « illusionniste » (qui fait illusion de réalité) et d'autre part les peintures murales de Doura-Europos, c'est-à-dire un mélange de tradition hellénistique et de goût oriental — iranien et sémite — caractéristique au II^e et III^e siècle de l'art de la Syrie.

Je viens de regarder une dernière fois très attentivement les planches du livre d'A. Grabar reproduisant en couleurs et avec une stupéfiante fidélité les plus belles mosaïques byzantines. Et je ne peux m'empêcher, d'abord d'instinct, d'avoir une opinion différente de la sienne. Plutôt qu'un compromis je veux avancer, sinon une révolution, du moins *un changement très net de signes esthétiques*. A un Empire nouveau, à une Eglise jeune et active, impatiente, on voit mal un art de conciliation ou de concessions. Qu'il y ait un mélange d'éléments classiques (c'est-à-dire romains) et non classiques (c'est-à-dire orientaux), sans doute, les faits sont là, mais je suis persuadé qu'il est *aussi peu romain que possible*. En d'autres termes, comme les artistes byzantins sont, tout de même, des gréco-romains, appartenant traditionnellement à cette civilisation « antique » occidentale, il est normal qu'ils en conservent *malgré eux*, une partie du vocabulaire artistique. Mais tout paraît freiner l'Occident et favoriser l'Orient, dans le milieu créateur de Constantinople.

« Les processions des sacrificateurs au temple des dieux palmyréens sont les ancêtres certains des cortèges de Saint Apollinaire-le-Neuf et de Saint Vital », écrit M. Grabar. Mais le modèle de ces cortèges n'est-il pas dans les files d'archers assyriens ou de porteurs d'offrandes des tombeaux égyptiens ? Comparez « les martyrs et les vierges » de l'église de Ravenne avec la théorie des archers en briques émaillées du Louvre. Regardez encore les portraits de Justinien et de Théodora, ceux de leurs dignitaires, celui du « Saint Demetrios » de Salonique, et ceux plus tardifs de la Chapelle Palatine de Palerme. Ne ressemblent-ils pas aux portraits égyptiens à l'encaustique du Fayoum ? La « nativité » de la Chapelle Palatine, celle de Mistra, ou la « dormition de la Vierge » de l'église serbe de Gracanica ne sont-elles pas comme des miniatures persanes, avec leurs rochers minuscules par où sortent de gros personnages, leurs cavaliers caracolant ou leur foule pressée ?

Tout cela sent l'Orient, a l'esprit de l'Orient, la sensibilité de l'Orient, et, il faut bien le dire, les *formes* ou les *formules* esthétiques de l'Orient. L'art byzantin est à contre-courant de l'Occident. Ainsi que la plupart de ses composants, son *ambiance*, ses *affinités*, son *tonus* sont d'Orient.

La Peinture Byzantine a toutes les apparences d'un *art nouveau*, sa force, sa faculté d'assimilation, sa rapidité de diffusion et de rayonnement. Mais *elle est un art nouveau* : Il

suffit, pour s'en convaincre, de comparer la mosaïque du Bon Pasteur, du Mausolée de Galla Placidia (ou le pavement du Grand Palais de Constantinople) et le Cortège de Justinien ou de Théodora de Saint-Vital de Ravenne. Le Bon Pasteur, œuvre directement inspirée de l'antique romain, a l'air d'une copie, d'une peinture morte, presque aussi étrangère à cette étincelle qui distingue l'art vivant qu'un Bouguereau par rapport à un Renoir. Si cette œuvre (le Bon Pasteur) paraît si *discordante*, c'est, plus que la routine dont elle témoigne, qu'elle constitue une *faute* contre l'art nouveau, c'est-à-dire une *faute contre le goût*. Au contraire on sent très bien que même composée deux siècles après l'avènement de Constantin, le *potentiel de scandale* de « Théodora et sa cour » est intact, comme l'est encore aujourd'hui celui d'un Gréco, d'un Manet ou d'une toile impressionniste.

Ce « retournement de situation » de l'art nouveau n'est-il pas un des moyens historiques de son évolution générale ? Comme la peinture grecque a dû (7) s'affadir et se déformer dans la peinture romaine, nous avons vu à la fin du XIX^e siècle notre peinture classique traditionnelle tomber dans l'académisme le plus désolant. Mais comme Monet et ses amis impressionnistes, la peinture byzantine est la réaction, la remise en bon chemin de l'art. Seulement à Byzance c'était le pouvoir qui imposait l'art vivant, tandis que sous Jules Grévy l'art officiel c'était celui des pompiers.

Je crois qu'il y a des uns aux autres les mêmes divergences, ou plutôt les mêmes incompatibilités. L'art antique gréco-romain cherche à reproduire fidèlement et jusqu'à l'imitation et au trompe--l'œil (multiples anecdotes de la nature morte et des abeilles) la réalité. La réussite du peintre est donc un problème de technique. Au contraire l'art byzantin a, avant toute autre chose, un contenu spirituel (8). Il vise à se créer un monde de

(7) Je dis « a dû » parce qu'elle est très mal connue, si ce n'est par de très médiocres copies romaines. Les dessins des vases lecythes blancs nous font toucher son style vrai et sa qualité.

(8) Ce contenu spirituel est double : interne dans son formulaire plastique et externe parce qu'il est un moyen de propagation (de la foi) et de propagande (politique). L'empereur Justinien, son épouse et leur suite, constituent, *rituellement*, la même procession que celle des saints et des saintes de Saint-Apollinaire-le-Neuf.

On ne peut tenir véritablement pour contenu spirituel de l'art antique les fables mythologiques qui fourniraient les sujets habituels des peintres, car leur contenu était complètement émoussé, sans répondant valable dans l'esprit du public. Elles n'étaient que des prétextes à drapé, à réalisme, à raccourcis, à recherches de perspective ou de profondeur.

On remarquera, à l'encontre des *recherches spatiales* de la peinture romaine, la parfaite *indifférence* à l'espace de la peinture byzantine. Mais n'est-il pas évident que la première est une *peinture-ornement*, et la seconde une *peinture-message* ?

signes propre, indépendant et interprétatif de la réalité. Ses problèmes sont des problèmes de plastique.

Nous voilà donc en présence d'un art nouveau, doté de la force d'un régime jeune, prenant résolument ses mots d'ordre à l'Orient, et dont les rares éléments classiques ne sont qu'un accident, une faute. Cet art va subir une évolution de onze siècles, coupée par l'hérésie des Iconoclastes qui procédèrent au ix^e siècle à des destructions massives d'œuvres d'art. Le livre d'A. Skira reproduit des mosaïques et des fresques soit du vi^e et vii^e siècle, soit du Moyen-Age, allant de l'Asie Mineure à l'Italie, et de la Grèce à la Yougoslavie.

Or l'étude de cette évolution amène à des constatations intéressantes :

1° — De siècle en siècle la mosaïque tend à céder le pas à la fresque. Peut-être était-elle devenue un mode de décoration trop coûteux, en l'état du grand nombre d'églises à décorer. Peut-être aussi les artistes préfèrent-ils une technique qui favorisait des expériences plus personnelles et se révélait plus capable de faire valoir leur talent particulier. (9)

2° — La piété privée paraît s'être accentuée, ce qui est normal vu l'absolutisme et l'expansionnisme religieux. Conséquence : développement du tableau de chevalet, engouement pour la peinture, forcément « intimiste », des icônes. Mais alors les fresques des églises ont tendance à devenir des tableaux agrandis. Ce sont des icônes transportées sur la voûte. La « nativité » de l'église grecque de Mistra (xiv^e siècle) est l'exemple type (10), annoncé deux siècles auparavant par certaines mosaïques de la Chapelle Palatine.

3° — Le style perd progressivement de sa rigueur. Il est constant qu'un pouvoir autoritaire impose un style, c'est-à-dire une ordonnance rythmique déterminée des lignes et des couleurs (11). En cela à Byzance le libre pouvoir créateur de chaque artiste était gêné, souvent annihilé (12). Mais, à partir

(9) A plusieurs reprises, et surtout à partir du ix^e siècle, il y eut des offensives de l'art classique romain (donc favorisant la fresque) contre l'art nouveau, qui entamèrent plus ou moins la pureté de son style. Modes semble-t-il, dues à l'influence soit des miniaturistes (restés rétrogrades), soit des philologues (qui découvriraient les œuvres antiques). M. Grabar remarque que le même mouvement s'observe dans la sculpture sur ivoire au x^e siècle.

(10) Un siècle après, Pisanello commet la même erreur dans l'église Santa Anatasia de Vérone.

(11) Le concile Decuménique de 787, en rangeant les images parmi les objets sacrés, les soumettait directement à son contrôle, à sa juridiction.

(12) Dans les derniers siècles seulement de l'Empire, M. Grabar signale à peine deux signatures de peintres, à Nagoricino et à Lesnovo, en Macédoine.

du XII^e siècle les peintres byzantins sont intervenus beaucoup plus subjectivement dans leurs œuvres. Le style perd de sa rigidité dans la mesure où le sentiment individuel s'insère entre l'œuvre et lui. On passe de la primauté des valeurs coloristes à la curiosité des valeurs tactiles, et des valeurs mystiques aux valeurs dramatiques. Les mosaïques de l'église grecque de la Nea Moni, de Chios (XI^e siècle) marquent brutalement l'*introduction du pathétique* dans le monde immuable de l'esthétique constantinopolitaine.

Or le sens du dramatique est assez étranger à l'Orient. C'est un sentiment, par contre, particulièrement vif en Grèce. Je ne peux m'empêcher de voir là un point marqué par la Grèce dans sa résistance traditionnelle à Rome. Et soudain on se demande si, dès l'origine, la Grèce n'a pas été le *démon* plus ou moins secret du changement de signe esthétique du IV^e siècle. Qu'elle se soit servie de l'Orient, quoi de plus naturel : la Grèce a toujours regardé vers l'Asie Mineure, qui est un des pôles de « sa » mer et le berceau de sa race, et au delà vers l'Orient. Elle a sans doute catalysé tous les éléments anti-latins, et mené cet essai de revanche sur Rome, à une époque où le très médiocre goût romain avait égaré la peinture. Le sentiment dramatique dans la peinture, c'est une nouvelle offensive du « démon » grec qui tend finalement à ramener l'art à l'homme et à sa proportion — éternelle vocation de la Grèce.

Abandon de la mosaïque et de la proportion monumentale, développement de la peinture de chevalet ou de la vision « peinture de chevalet », valeurs tactiles et dramatiques, nous ne sommes plus loin de la peinture occidentale italienne. Que dis-je ? Nous y sommes. Car depuis le XIII^e siècle les deux expériences sont parallèles. La peinture byzantine paraît au moins aussi bien engagée. Les crucifix de l'école pisane et de l'école florentine du XIII^e siècle font presque figure de « primitifs » à côté de la « Piéta » de l'Eglise de Nerezi, en Macédoine, datée 1164, qui « marque une étape dans l'histoire de la peinture européenne » dit M. André Grabar ; Duccio aurait à apprendre de son prédécesseur, le peintre inconnu de l'Eglise serbe de Mileseva (aujourd'hui encore nous sommes émerveillés, comme devant Seurat, par le divisionnisme de la couleur et les audaces chromatiques des mosaïques de Ravenne). Mais c'est alors après 1300, que la peinture byzantine abandonne la partie pour se réfugier dans la convention, les procédés presque industriels, la décoration « fabriquée », et les rêves d'une sorte de baroque inhumain, figé dans l'or, les auréoles et les nimbes.

PIERRE GUERRE.

La Peinture Byzantine, texte d'André Grabar, un volume relié toile, 200 pages, 105 reproductions en couleurs. Prix : 7.000 francs (Collection « Les Grands Siècles de la Peinture, A. Skira éd.).

PLAISIR AU POÈME

SUR QUELQUES IMPONDÉRABLES

S'il est quelqu'un qui soit plus sensible au choix des mots d'un poème que le poète lui-même, c'est probablement le lecteur. On nous a depuis toujours informés des tâtonnements heureux et douloureux du poète, de ses repentirs, de ses variantes : les éditions critiques et les fac-similés de manuscrits nous ont rendu familière cette longue patience admirable dans la recherche du mot qui va toucher le point juste. Le lecteur est sensible autrement, sans doute, — mais cette sensibilité n'est pas moins importante pour le sort du poème. Et les poètes auraient tort d'être inattentifs aux raisons, souvent obscures, et rarement formulées, pour lesquelles un poème, en dépit de ses qualités, ne fonctionne pas.

Mille poètes, assoiffés de traduire enfin telle émotion capitale à tel moment pour eux, et pour nous, recommencent à chaque génération la vieille tentative d'inventer des mots nouveaux pour la dire, — malgré la leçon que l'histoire administre dix fois de suite : le secret de la poésie n'est pas dans la fabrication d'une langue précieusement poétique à côté du français pour tous.

Peut-être n'est-il pas mauvais, pour une fois, de redescendre des métaphysiques de la poésie, qui sont trop souvent notre critique poétique, et, malgré le discrédit qui s'attache aux regratteurs de mots, de parler de ces modestes questions de langue et de langage. Au risque de passer pour un pédant comme on n'en fait plus.

Certainement Gaston Puel a cru trouver le mot qu'il avait, depuis quand ? — sur le bout de la langue, en écrivant : « Nous nous laissons glisser à dos de terre ferme. La nuit *crinolina*. », ou bien : « Le dernier charpentier est tombé de son toit. Ils ont remis son double-mètre à sa pieuse famille qui *panopliait* encore et La Marne et Verdun ». L'oreille du lecteur est sûre que ces deux mots si caressés sont mort-nés. Pourquoi, c'est plus difficile à discerner : néologisme fausse-

ment suave de journal de modes ? Ou bien développement tout intellectuel d'une image commune (la nuit tombe) ? Rien de plus facile et de plus tentant, c'est vrai : partir d'une image inventée par un grand poète, et se persuader qu'on la renouvelle ou même qu'on l'améliore avec une variante, une surenchère : le difficile et le beau, c'est que Baudelaire écrive : *Entends, ma chère, entends la douce nuit qui marche*. Après lui, ce n'est plus qu'un jeu d'inventer des nuits qui viennent à pas de soie, à pas de vent de velours ; et quand Leconte de Lisle a dit : *La nuit roule de l'Est*, il suffit d'avoir bien profité d'un bon professeur de français pour croire inventer des nuits qui déferlent, des nuits qui houlent et qui moutonnent, des nuits qui clapotent aux pieds des monts. (Le jeune poète tombe ici dans l'éternelle tentation des traducteurs, et c'est parce qu'il n'est alors qu'un jeune traducteur envoûté).

Notre langue poétique a toute une collection de ces mots jolis dont le charme isolé s'évanouit à l'usage : quoi de plus expressif que le verbe *lover* ? Que de poèmes n'a-t-il pas tentés ?

« Son sang sournois se love et court dessous les herbes » écrit Malrieu. Rien à faire, c'est un vers mielleux, c'est un vers sucré. Pourquoi, de la même façon, Tarpinian croit-il atteindre un effet s'il écrit :

« Dans un silence illimité
le chêne à sa vîe monte
Dormant le ciel en ses racines » ?

Effet raté, derrière lequel on devine une impression dont la plume n'a pu venir à bout ; la nouveauté syntaxique, — employer le verbe dormir avec un complément direct, — est inconsciemment le moyen par où le poète s'est dissimulé son échec à lui-même, avec une illusoire hardiesse technique. La même chose arrive à Gabriel Cousin, fasciné par un mouvement qu'il voudrait ressusciter :

« Un jour
elle vint sous le crassier du soleil
dansant ses hanches. »

Evidemment le déhanchement d'une démarche inoubliable, le beau balancement célébré dans le vers baudelairien du « grand vaisseau qui prend le large » n'est pas une richesse interdite à tout poète après Baudelaire ; il y a place au contraire ici pour d'autres merveilles.

Le seul problème est : comment réveiller notre œil à cette sensation par une vision tout à la fois neuve, et vraie ?

Gabriel Cousin, dans sa phrase, aide à mieux comprendre comment le poète est aveuglé : ayant recouvert la virginité de son émotion par la virginité d'une syntaxe insolite, il croit de bonne foi qu'il a traduit l'une par l'autre, alors que sa construction du verbe, en brutalisant la langue, a pour effet de rendre plus voyante une lacune de l'expression. Malrieu bute sur le même obstacle en écrivant : « *J'équarris d'un souffle ma poitrine* », où le verbe équarrir est une transposition, toute verbale, impropre, à partir des expressions du langage courant sur la *carrure*. Même Eluard s'est laissé quelquefois prendre à ce piège, inventer le mot qui ne vient pas :

« *Frapper la femme monstre de sagesse*

Captiver l'homme à force de patience

Doucer la femme pour étreindre l'homme. »

Il a beau faire, le verbe doucer ne vit pas dans son vers, et je serais bien étonné que, même pour me contredire, on parvienne à le faire vivre. Il essaie de dire quelque chose, il ne le dit pas : quelque chose est là dans la langue française pour nous empêcher d'adopter ce verbe dont les poètes ont peut-être tant besoin. Mais il nous est malaisé de nous rendre compte de l'origine de notre malaise : est-ce que la conjugaison du verbe *doucer* fournirait au présent toute une série de monosyllabes inexpressifs, courts, sans échos, pour peindre un geste prolongé (nous avons allongé *flatter*, dans ce sens, par une locution, *flatter de la main*) ? Est-ce alors que sa phonétique contredirait son sens ? Est-ce la proximité d'un autre verbe vivant : *doucir* (pour *tiédir* : faire doucir de l'eau) ? Ou la proximité de *tousser* ? Est-ce l'effet manqué de son premier emploi chez Eluard, qui le rend infirme à jamais ? Est-ce que nous le trouvons trop cherché ? Le sort d'un mot qui naît dépend de ces erreurs de pesée minuscules.

Naturellement les poètes peuvent regimber, plaider, s'acharner à la défense de ce qu'ils veulent croire un privilège, et qui n'est ici qu'une facilité. C'est parce que j'aime les poètes que j'ai nommés que j'en parle.

Que de tics il faudrait encore s'arroger le droit de dénoncer, pour le profit des poètes appelés à grandir ! Ils ont peine à croire qu'on suive avec ennui leurs lectures à la trace ; et de bonne foi, croient qu'on se trompe : tel qui n'avait pas lu, quand il écrivait, une seule ligne de Supervielle, avait lu cent poèmes de jeunes imbibés de Supervielle : il est contaminé de Supervielle à travers Guy-René Cadou par exemple : il est une certaine manière de fourrer des chevaux dans un poème qui sera toujours signée Supervielle ; il a lui-même épuisé sa belle imagerie des bêtes intelligentes à qui ne manque que la parole ; et c'est toujours chez lui qu'on

ira la goûter. De même, il y a une certaine façon d'écrire *l'aigu d'un feu d'épine*, ou bien *le temps du sec et le limpide de ton eau*, qui depuis Claudel et Giono ne peuvent plus être que des tics attrapés chez Claudel et Giono, déjà fatigants même chez eux. De même enfin, certaine façon d'abuser de la ligne inégale, et d'écrire :

« Quand c'est l'été
plat
comme disque »

n'est plus qu'un artifice typographique usé, par lequel le poète se cache à lui-même un raté de rythme vrai.

Si je n'ai pas convaincu des poètes en qui j'ai confiance, et d'autres aussi, je leur offre d'aller faire eux-mêmes cette expérience : qu'ils prennent un honnête symboliste de second ordre, par exemple, qui tout de même avait les honneurs de quatre ou cinq volumes édités par le *Mercure de France* : Pierre Quillard, et sa *Lyre héroïque et dolente* (1897). Ils auront tôt fait de juger l'odeur fade et triste qui se dégage de ces disparates, qui furent *toutes à la mode* d'une époque : les cadences mêlées côte à côte de Leconte de Lisle et d'Albert Samain, les *vantails d'airain* et les *vesprées*, les *lémures* et les *haquenées*, les *augural* et les *funéraire*, les *chiens de bronze aux yeux de cornaline* et les *lys sans macule*, avec un salmigondis de Verlaine et de Laforgue en supplément : tout cela laissé l'image d'un brave homme d'amateur qui, finies de bonnes études, s'est pris pour un poète à force d'en avoir lu d'autres. Eh oui ! C'est là le bric-à-brac où tout le monde a pu puiser, ce qui restait de la vente après décès des matériaux de quelques grands poètes.

Nous avons le nôtre, et d'ici vingt ans tous ces vers bourrés de blessures du sexe, de gels et de sels, de poids de sang, seront aussi vieillots que les *souvenances* et les *errances* d'il y a soixante ans. Mieux vaut le savoir aujourd'hui, surtout pour ceux qui se mettent en route.

GEORGES MOUNIN.

PROBLEMES DU CINEMA

LE GOSIER DE MÉTAL

Etant muet, le cinéma frisa la chance de devenir un langage universel. Parlant, il est retombé sous le joug et la malédiction de la diversité des idiomes. Qu'il cherche à s'en évader, rien n'est moins étonnant, s'il est vrai que la communauté de langage est une des plus tenaces obsessions de l'homme depuis la fabuleuse tentative de Babel.

Notre époque éprouve la nostalgie de cette unité d'expression peut-être plus douloureusement que toute autre; elle se cherche en gémissant dans les problèmes de la rhétorique, les drames du malentendu, les questions les plus subtiles de lexique et de vocabulaire. On l'a vu naguère, dans ces mêmes cahiers, qui leur consacrèrent de nombreuses pages

Dès qu'il parla, voici vingt-cinq ans, le film se heurta à l'incompréhension des oreilles et des yeux étrangers, comme le livre, comme le théâtre. Mais pour le livre, pour la comédie, le remède est ancien et très simple: on les traduit. Traduire le film était nouveau et n'était pas simple. Le premier remède fut de tourner du même scénario, diverses versions en diverses langues. De cette époque il reste quelques exemples mémorables, comme l'*Opéra de quatre sous* en allemand et en français.

Mais on eut tôt fait de voir que cette méthode avait, entre autres résultats, celui d'engendrer des œuvres différentes sous un même titre et surtout d'entraîner d'énormes difficultés de réalisation et des frais non amortissables sur chacun des marchés linguistiques qu'on désirait approvisionner. Encore ne s'en tenait-on qu'à deux ou trois versions, dans des langues fortement véhiculaires. Qu'eût-ce été, s'il avait fallu « traduire » les films en polonais, en turc, en chinois, en cent autres langues ! Pour être le plus rationnel en esprit, le système n'en tendait pas moins à l'absurde.

Pourtant le cinéma voulait retrouver sa chance d'être entendu partout et de tous. C'était d'ailleurs pour lui une

nécessité commerciale. Alors a pris naissance la méthode dite du doublage. Mais malgré la grande habileté technique dont elle fait souvent preuve, on voit trop qu'elle est barbare et et l'on sait qu'elle soulève le dégoût des amateurs délicats. D'où la pratique, pour satisfaire ce public exigeant, des versions originales sous-titrées. Mais elles n'ont pas la faveur du grand public et elles offrent quand même de graves inconvénients, dont le moindre n'est pas la gymnastique oculaire qu'elles imposent.

Si peu satisfaisant qu'il soit, nous restons soumis à ce régime ambigu du doublage et des sous-titres; il résiste parce qu'on n'a pas encore trouvé mieux. Mais il est certain que cette espèce de bégaiement international ne permet pas au cinéma de réaliser pleinement son ambition d'universalité. Il faut qu'il trouve les moyens de se faire entendre également de tous et partout, ne serait-ce que pour lutter contre la concurrence de la télévision dont le caractère restera longtemps national.

Ces moyens, le cinéma les cherche, n'en doutons pas. On n'en veut pour preuve que ces films où plusieurs langues sont parlées, selon les lieux où l'action se déroule et selon la nationalité des personnages. Un des plus récents exemples de ce genre a été donné par *Monsieur Ripois*. Dans ce film, la scène est en Angleterre mais le héros est français, et, tout naturellement, les personnages s'expriment tantôt en français, tantôt en anglais.

Le procédé du bilinguisme est ingénieux, souvent plaisant et il satisfait aux exigences de réalisme que le cinéma provoque et entretient dans son public. Mais on voit bien qu'en fait de remède à la malédiction de Babel, ce système n'est qu'un emplâtre sur une jambe de bois: dès qu'un acteur parlera une langue étrangère au spectateur au delà de quelques mots fugitifs, ou bien le spectateur ne comprendra plus rien, ou bien il faudra revenir à l'ambigu du doublage et des sous-titres. Et si l'on pousse le système plus loin que le bilinguisme, si l'on multiplie dans un même film les idiomes, on arrive de nouveau à l'absurde, à la contradiction fondamentale qu'on voulait résoudre, bref à la malédiction biblique. Au moment où le cinéma pourrait, comme l'horloge de Baudelaire, proclamer que son gosier de métal parle toutes les langues, il proclamerait du même coup qu'il n'en parle plus aucune.

N'étant pas prophète je ne saurais dire comment le cinéma se tirera de cette impasse, mais il est bon d'y songer et de ne pas estimer ce problème au-dessous de son importance artistique et humaine.

GABRIEL AUDISIO.

PHILOSOPHIE DU DISQUE

DES EFFETS DE L'ENREGISTREMENT SUR LA CONNAISSANCE ET L'AMOUR DE LA MUSIQUE

Depuis la fin de la guerre un gros effort a été fait pour introduire la musique dans des milieux, où, jusqu'alors elle ne pénétrait pas. Les raisons de cette heureuse intrusion sont nombreuses. Nous ne parlerons ici que de l'enregistrement qui, dans une large mesure, est à l'origine de cette évolution.

LE SOUCI D'ENREGISTRER FAIT REDECOUVRIR LA MUSIQUE.

La musique, grâce au prodigieux développement des moyens d'enregistrement, en est, aujourd'hui, à l'âge où se trouvaient les Lettres au temps de Gutenberg. La possibilité d'enregistrer a apporté avec elle le souci de constituer des bibliothèques sonores. Outre que l'élaboration de ces bibliothèques a créé le désir d'exécutions impeccables sur des gravures irréprochables — témoins les merveilleuses émissions des « Amateurs de disques » que dirige avec tant de compétence M. Armand Panigel — elle est aussi à l'origine d'une vaste série de découvertes. M. Panigel a d'ailleurs intitulé une de ses émissions : « Chefs-d'œuvre retrouvés des grands musiciens » et François Pouget anime les « Gravures précieuses » qu'il présente tous les huit jours aux auditeurs de la Radio. Nous assistons aujourd'hui à une vaste redécouverte de la musique.

QUELS SONT CEUX QUI CREENT DES BIBLIOTHEQUES SONORES ?

Comment se font toutes ces découvertes qui nous sont si savamment livrées chaque semaine par les soins de la Radiodiffusion ? Pourquoi Albinoni, Telemann et pourquoi pas... quelques autres dont les noms nous sont encore inconnus aujourd'hui ?

Le premier responsable des émissions composées d'enregistrements est sans aucun doute l'éditeur de disques. Est-ce à dire que celui-ci est ou peut être le Gallimard, le Grasset ou le Julliard de la musique ? Non. S'il n'est pas possible de comparer une firme de disques à une de nos maisons d'éditions c'est que la première a pour caractéristique principale d'être internationale. A la tête de ses destinées proprement musicales se trouve un directeur artistique qui ne peut pas, aussi étendue que soit sa culture musicale, connaître toute la musique. Ces gens-là sont des censeurs plus que des chercheurs. Ils sont aidés dans leur tâche, à la fois par des musiciens, tels Y. Menuhin découvrant à Londres un concerto pour violon et orchestre de Mendelssohn, et par des chercheurs, appointés. C'est par l'un d'eux que furent découvertes à Paris certaines partitions inconnues de Boccherini.

LES GRANDS COURANTS DE L'HISTOIRE MUSICALE.

La découverte de l'œuvre de Leclair à laquelle se consacre le « Club des discophiles de Paris » (1) et toutes celles que l'on doit à d'autres mélomanes donne un nouveau sens à la musique en la replaçant dans l'histoire. Cette méconnaissance de la part du public, d'un nombre considérable de musiciens des deux Grands Siècles musicaux provient du fait, qu'à cette époque, les compositeurs n'ambitionnaient pas comme ceux d'aujourd'hui de créer des modes nouveaux, souci qui date de Wagner et surtout de Debussy. On imitait sans que cela tirât à conséquence. Nous voulons dire, comme l'a écrit Goethe à propos des musiciens du XVIII^e siècle, que l'on imitait sans, pour autant, manquer forcément d'originalité. Cette originalité se manifestait si elle était incontestable.

Les grands courants musicaux se dessinent comme se révèlent les grands courants historiques. Nous ne citerons, parce que cet événement semble être le dernier en date de ceux récemment mis en lumière, que le rôle joué par les musiciens espagnols, notamment Félix-Antonio Cabezon (1510-1566) sur la musique anglaise. Ce sont eux qui ont appris aux Anglais l'art des variations avant la fameuse époque élisabethaine.

(1) « Notre propos est double, écrit Norbert Dufourcq, président de cette association dans la revue « Disques » : offrir à nos membres des œuvres que le disque n'a pas encore éditées, servir autant que faire se peut la musique française, une place de choix étant laissée à la musique des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. »

LES GENIES RETROUVES OU LE SNOBISME DU PASSE.

A côté de ces trouvailles un certain nombre de grands animateurs, grâce aux disques, redonnent un lustre à des musiciens plus ou moins oubliés. Depuis la guerre Vitold a « lancé » Albinoni; Panigel: Telemann; Roland Manuel semble vouloir aujourd'hui remettre Rossini à la mode. S'il n'avait pas fait autant de Suppé, Rossini serait en effet presque un nouveau Mozart.

Ce grand engouement pour la connaissance historique de la musique a pour principal avantage de permettre de mieux comprendre une musique souvent aussi ardue que celle des compositeurs contemporains les plus difficiles à saisir. Il est curieux de constater, disons-le en passant, que les auditeurs sont généralement disposés à ne pas se laisser intimider par la difficulté d'un trio de Schubert alors que, bien souvent, les partitions modernes leur paraissent, à priori, trop ardues pour qu'ils tentent de les écouter sérieusement.

L'ENREGISTREMENT ET L'ORCHESTRATION.

Un rapide coup d'œil sur les grands courants de l'histoire musicale permet de constater que l'apparition d'une nouvelle orchestration dont Maurice Ravel a donné le type le plus accompli a presque coïncidé avec la création de l'enregistrement sonore. Nous ne pensons pas qu'il faille voir dans cette coïncidence autre chose qu'un hasard. Cependant, ce dernier a contribué à faire des disques des grands orchestrateurs des ouvrages de bibliothèques sonores. Pour juger pleinement d'une orchestration, de nombreuses auditions sont indispensables. L'enregistrement, en permettant de multiplier à volonté les auditions, aide à mieux saisir le caractère d'une orchestration.

Il serait hors de propos de développer ici un débat au sujet de l'orchestration. Disons seulement que si Schumann était un merveilleux musicien, il était un mauvais orchestrateur, que si Rimsky Korsakoff était un piètre musicien, il était un orchestrateur hors classe, et que Ravel était à la fois un musicien et un orchestrateur admirable. Signalons enfin — et parce qu'il joue un rôle très important dans la musique contemporaine — le changement de place des musiciens dans les ensembles orchestraux. Strawinsky, imitant en cela les contrapunctistes anciens, a placé dans sa « symphonie de psaumes », l'orchestre et les voix sur le même plan sonore. Bartok, dans sa « musique pour instruments à cordes, percussion et célesta » a réalisé de semblables déplacements en incorporant à l'orchestre certains instruments à percussion. Ces changements de plans et tout particulièrement ceux qui tendent à l'incorporation

dans l'orchestre d'instruments solistes, semblent avoir séduit maints compositeurs modernes. Ainsi, avec Bartok, l'orchestration est élevée au rang de véritable chef-d'œuvre, on oserait presque dire, plus grand encore que l'œuvre elle-même.

LES MEILLEURES INTERPRETATIONS SE REVELENT.

L'enregistrement n'a pourtant pas modifié la musique comme la photographie, la peinture. Malraux lui-même aurait eu du mal à le soutenir. Cela ne sera peut-être que le jour où l'on se promènera, un magnétophone en bandoulière. Ainsi, si un disque ne peut être une œuvre d'art au même titre qu'une photographie, il peut, en revanche, être parfait.

L'enregistrement nous permet de comparer des interprétations et, d'exercer notre jugement. Dans l'admirable cantate 105 de Bach (2) par exemple, le cor a de si belles tonalités, qu'à certains moments elles évoquent exactement celles d'un piano. Pour juger, n'est-il pas bon de se demander si un instrument n'en évoque pas un autre ?

Il faut des solistes et des solistes de talents pour interpréter des partitions. Il en faut aussi pour les entendre. Ces solistes là s'appellent les auditeurs. Ainsi il faut être inspiré pour écouter, comme il faut l'être pour interpréter. C'est la raison pour laquelle, les disques, à notre disposition au moment exact où nous voulons les entendre, nous permettent une lente investigation à travers une œuvre que, sans eux, nous ne saurions pas pleinement connaître.

LA MUSIQUE REDEVIENT FONCTIONNELLE.

Grâce au disque, la musique redevient fonctionnelle. Ce terme est épouvantable lorsqu'il veut désigner cette musique que l'on fait entendre à des ouvriers au travail. La musique n'a pas à être ravalée au rang de moyen de production. La musique redevient fonctionnelle en ce sens qu'à nouveau, grâce aux disques, elle fait partie de l'intimité et, par conséquent, de la vie de ceux qui l'écoutent. Avant que n'apparaissent les concerts, la musique avait toujours un rôle à jouer : elle était à danser, religieuse, militaire, de ballet... ou jouée dans des salons où elle faisait partie de la vie de société. Lors des concerts symphoniques d'aujourd'hui, musiciens et auditeurs sont séparés les uns des autres par une rampe que les

(2) Dans l'enregistrement Decca - 33 tours 1/3. The Berlin Philharmonic orchestra. The Berlin Motet Choir, Friz Lehmann, conductor. Gunthild Weber, Soprano; Lore Fischer, Alto; Helmut Krebs, Tenor; Hermann Schey, Bass.

applaudissements eux-mêmes ne parviennent pas à faire oublier. Le concert tel qu'il se déroule aujourd'hui est, finalement, une monstruosité. Entièrement reléguée dans l'abstrait la musique n'y est plus jugée que par les esprits. Si, avec leurs disques, les auditeurs perdent le bénéfice de la présence d'un chef et de son orchestre, ils ont, en revanche, l'avantage de faire pénétrer la musique dans l'air qu'ils respirent.

JÉRÔME PEIGNOT.

DEUX DOCUMENTS SPIRITUELS

Ne serait-ce que pour leur feu intérieur, les textes mystiques de l'Eglise Grecque connus sous le nom de *Philocalie* (1) méritaient de nous être rendus accessibles. Mais ils occupaient douze cents pages in-folio dans l'édition de Venise (1782) qui les a réunis pour la première fois. Il a fallu choisir et, grâce au travail de Jean Gouillard, qui n'a conservé que le meilleur, mais qui l'a rendu avec une précision qui est une forme de piété, sa *Petite Philocalie de la prière du cœur* (2) ne présente guère que des diamants.

Puisqu'elle appartient à une collection de « Documents », le lecteur est en droit de demander en quoi elle complète notre connaissance de l'homme qui médite et qui prie. Pour aller au plus court, je répondrai : elle montre d'abord, au sein d'un christianisme total, dont on ne peut mettre en doute la pureté, le prolongement d'une certaine courbe de l'âme dessinée par Platon. Puis elle offre le seul exemple connu jusqu'à ce jour dans le monde chrétien d'une méthode psycho-physiologique d'entraînement spirituel comparable à certains *yoga*.

Ce second point est sans doute celui qui retiendra le plus un vaste public, saisi aujourd'hui d'un véritable engouement pour les questions de méthodes spirituelles. Je ne voudrais pas diminuer l'intérêt qu'il leur porte et qui est plus humain, plus intelligent aussi, que les sarcasmes ou les négations qu'on opposait naguère, sans étude sérieuse, à toute pratique opposée à notre conception occidentale (et d'ailleurs toute récente) de la normalité intellectuelle. Mais il faut signaler d'abord que les préoccupations de ce genre n'apparaissent pas dans la *Philocalie* avant la deuxième moitié du xiii^e siècle, alors que sa doctrine spirituelle est constituée dans ses grandes lignes dès les iv^e et v^e siècles. Tant qu'elle a été proche des sources patristiques et de la foi première, la piété des anachorètes ou des moines s'est passée d'exercices respiratoires. Ceux-ci n'apparaissent qu'au moment où l'on cherche le moyen d'arriver « rapidement » (l'adverbe est dans Nicéphore le Solitaire) à des états mystiques avancés.

(1) La *Philocalie*, c'est « l'amour du Beau ». Il faut l'entendre au sens platonicien : Beau, Bien, Dieu sont des termes équivalents. Le recueil russe correspondant s'est appelé *Dobrotoljubie*, « Amour du Bien ».

(2) Collection « Documents Spirituels », dirigée par Jacques Masui, aux *Cahiers du Sud*.

Il faut le dire aussi : dans l'ensemble la technique « yogique » enseignée dans la *Philocalie* paraît moins sûre (3) et moins méthodiquement développée que les doctrines parallèles de l'Inde (4). On aurait tort de se laisser emporter par la superstition moderne, qui s'attache aux techniques de tout ordre. La valeur de la *Philocalie* est plus profonde. Il faut la chercher dans son sens particulier des rapports de l'âme avec Dieu.

Sans rien enlever à la doctrine du péché originel, les Pères Grecs conservent l'idée platonicienne d'une « splendeur naturelle et glorieuse » de l'âme (songeons, dans le grand mythe du *Phèdre*, à la contemplation des essences antérieure à la descente de l'âme dans le corps). L'homme y peut revenir, et même « parfaitement », à la condition d'éliminer peu à peu ce qu'il a de trop terrestre par le « souvenir de Dieu », qui est contemplation sans élément sensible. Car les textes, même avant toute influence du pseudo-Denys, insistent sur l'absence d'image et de forme qui caractérise la Divinité lorsqu'on l'atteint en suspendant tout concept. « Voient Dieu ceux qui ne regardent rien dans leur prière », dit dans un raccourci hardi Elie l'Ecdicos.

C'est l'attention parfaite, renforcée par la prière, qui permet de saisir et de retenir « le souvenir de Dieu » et de le transformer en une présence continue. On atteint alors au « repos permanent de toute pensée », dans lequel, comme dit Hésychius de Batos, « le cœur entendra de Dieu des choses extraordinaires ». Les textes désignent aussi la suspension de la pensée, l'immobilité de l'âme, par le terme d'*apatheia* dont on sait l'origine stoïcienne. De cette notion de repos intérieur découle d'ailleurs le nom d'hésychasme donné au Moyen Age à la doctrine (de même, chez nous, on aura le « quiétisme »).

Comme tous les mystiques, les hésychastes se sont heurtés à l'impossibilité de demeurer constamment dans l'état de présence hors duquel, pourtant, le cœur perd le goût de vivre. D'où l'idée de la prière continue, empruntée à un texte de Saint-Paul qui a servi de précepte à bien d'autres qu'eux (5). Ils ont choisi la répétition du nom de Jésus (dit « prière monologique »), poussée jusqu'à devenir un mouvement naturel de l'esprit, dont on espère qu'il se poursuivra ou du moins qu'il conservera son efficacité même dans le sommeil. Par là, comme par le culte de l'attention, ils retrouvent certaines pratiques popularisées par le bouddhisme, de l'Inde au Japon.

Ce n'est pas une de leurs moindres singularités que de nous présenter un christianisme d'où l'esprit peut rayonner à la fois vers la spiritualité antique et les pensées de l'Orient. Si bien qu'au lieu d'évoquer seulement pour nous la Thébaïde, les Laures de

(3) Il est vrai qu'un texte de Théophane le Reclus, donné par A. Bloan (« L'hésychasme yoga chrétien ? » dans, *Yoga science de l'homme intégral*, volume collectif publié aux *Cahiers du Sud* sous la direction de J. Masui également) apporte ici des compléments utiles.

(4) Je dis, « parallèles », car on ne peut apporter encore d'indice sérieux d'une transmission de doctrine entre l'Inde et le monde byzantin. Le texte soufi donné en appendice à la *Philocalie* et étudié aussi par A.-J. Arberry dans *Le Soufisme* (même collection) est moderne ; de toute façon l'on croit difficilement à des échanges spirituels entre moines byzantins et mystiques musulmans.

(5) « Priez sans interruption ». *I Thess.* 5.17.

Palestine ou les couvents de l'Athos, la *Philocalie* nous apparaît très proche de nos préoccupations modernes. Elle nous fait souhaiter une intimité plus complète avec le christianisme oriental, qui nous reste trop inconnu, dans lequel pourtant, cet exemple le prouve, chrétiens et non-chrétiens pourraient trouver des trésors.

Evagre le Pontique, l'un des Pères de la *Philocalie*, a écrit : « Bien-heureux celui qui est parvenu, dans la prière, à l'inconnaisance qu'il est impossible de dépasser ». Au moment même, ou à peu près, où fait rage à Byzance la querelle de l'hésychasme (6), vers le milieu du ^{xiv}^e siècle, un inconnu, sans doute un moine, compose en Angleterre le *Nuage d'Inconnaissance*, dont Armel Guerne vient de donner une traduction d'une unité de ton parfaite (7). Elle rend la démarche ancienne de la phrase, conserve à la langue sa saveur sans tomber dans l'archaïsme et ne dévie jamais non plus vers le moderne. Voilà qui nous change des pénibles transcriptions que tant d'éditeurs osent offrir au public !

L'anonyme anglais se rattache à la lignée dionysienne : le pseudo-Aréopagite lui fournit une des très rares citations qu'il fait, et elle explique le sens du livre : « La plus parfaite connaissance de Dieu est celle où Il est connu par inconnaissance ». Il faudrait être versé dans la littérature spirituelle de son pays, à son époque (et ce n'est pas mon cas), pour apprécier exactement ce qu'il peut devoir à ses maîtres et à ses contemporains. Mais, de sa lecture, on retire l'impression qu'il est surtout formé par l'expérience personnelle et la constante méditation d'un petit nombre d'idées. Il s'adresse sans érudition, sur le ton d'une conversation grave, de l'âme à l'âme. Il n'a cure des « amateurs » en spiritualité, et combien l'on voudrait aujourd'hui encore (Mallarmé viendrait à notre secours) pouvoir écarter les badauds de toutes les manifestations profondes de la recherche de l'homme par lui-même !

« Sur Dieu Soi-même, personne ne peut penser ». Un « nuage d'inconnaissance » le sépare de nous, et nous n'arriverons pas à le percevoir en méditant sur la bonté de Dieu, sur les vertus des saints ou des anges. Non que la lecture, la méditation et l'oraison soient inutiles au début du chemin spirituel. L'auteur ne conseille pas de renoncer aux prières d'obligation dans l'Eglise. Mais, d'un degré inférieur, où la pensée par concepts alourdit encore l'esprit, il faut passer à la méditation des spirituels, toute « de brusques idées et sentiments aveugles » (nous parlerions d'éclairs intuitifs), et à une prière « sans aucune voie ni préméditation particulière ».

Il faut que l'âme opère un mouvement qui, en un instant trop court pour être mesuré, la tourne vers Dieu d'un élan de pur amour (à la façon de Marie Madeleine), d'un élan « direct et nu », dans lequel « le parfait appreni ne réclame ni relâchement de peine ni gain de récompense » (8).

(6) Sur un aspect intéressant de ce débat, cf. un récent article de J. Meyendorff : « Le thème du « retour en soi » dans la doctrine palamite du ^{xiv}^e siècle » dans la *Revue de l'Histoire des Religions*, avril-juin 1954, p. 183-206.

(7) Même collection des « Documents Spirituels » (*Cahiers du Sud*).

(8) Ce qui n'est pas loin du renoncement au fruit de l'action tel que l'enseigne la *Bhagavad-Gîtâ*.

Pour réussir cette « conversion » (au sens fort et étymologique du mot) on ne peut enseigner une voie sûre : « c'est là l'ouvrage et l'œuvre de Dieu seul ». Est-ce le tempérament anglais qui écarte l'anonyme de toute confiance dans une méthode spirituelle pré-établie, dont l'inconvénient est de conduire, plus ou moins, à faire du salut une question de connaissance (de *gnôsis*, pour parler comme les Grecs et les Sémites hellénisés, de *jñâna*, pour parler comme les Hindous) ? Ou bien n'avait-il pas atteint un point de pensée où cette systématisation fût concevable ? Toujours est-il qu'il n'indique au disciple qu'une seule arme précise : « la courte prière » qui « perce le ciel ».

Il admet qu'elle peut se réduire à un seul mot : Dieu, Amour, par exemple. Il retrouve donc de son côté la prière monologique chère à la *Philocalie* ; s'il n'a pas songé à recommander spécialement le nom de Jésus, ce n'est sans doute qu'un hasard. Peu lui importe, au fond, la parole qu'articule le corps, pourvu que l'âme jette, sans « cesser ni s'interrompre » (et voilà donc, ici encore, la prière continue), ce qu'il appelle si bien « un cri spirituel ».

Le Nuage d'Inconnaissance, jusqu'ici très peu connu en France (9), n'apporte peut-être pas aux lecteurs familiers avec la spiritualité catholique, l'impression de renouvellement que donne la *Philocalie*. Rapprochées (et l'on vient de souligner leurs points de contact), ces deux œuvres témoignent de la diversité qui existe dans la demeure d'un même Père, comme de la convergence, dès que l'on en arrive à la vie intérieure, de pensées qui, au cours de l'histoire, se sont trouvées cruellement séparées dès qu'elles tombaient dans la spéculation théologique.

GABRIEL GERMAIN.

(9) Baruzi en signale une traduction par Dom Noetinger, parue à Tours en 1925 (*Saint Jean de la Croix*, p. 321, n° 3, de la 2^e édit.) ; elle n'avait pas imposé l'œuvre à l'attention.

QUELQUES REVUES ET LIVRES ÉTRANGERS

Les « Cahiers du Sud » ont, depuis longtemps déjà prouvé l'intérêt qu'ils portent aux littératures étrangères. Les causes de cet intérêt sont trop immédiatement perceptibles pour qu'il soit nécessaire d'en reparler ici.

Le désir d'établir un lien direct, un contact permanent est à la naissance de cette chronique.

De Ciudad Trujillo, capitale de la République Dominicaine, Antonio Fernandez Spencer nous envoie son Anthologie de poètes dominicains (Ediciones Cultura Hispanica, Madrid, 1953). Il y a là neuf poètes : Moreno Jimenez, Rafael Americo Henriquez, Pedro Mir, Tomas Hernandez Franco, Manuel Del Cabral, Franklin Mieses Burgos, Hector Inchaustegui Cabral, Freddy Gatón Arce et Antonio Fernandez Spencer).

Nous connaissons déjà Manuel Del Cabral, qui est un des meilleurs poètes Hispano-Américains. Ses poèmes d'aujourd'hui sont du même niveau. La chaleur humaine transpire sous chacun de ses vers. Avec de très simples moyens, il atteint une efficacité extraordinaire :

NÈGRE SANS RIRE

Nègre triste, si triste

qu'en un quelconque de tes gestes je peux retrouver le monde.

Un sourire de toi,

qui vit si près de l'homme sans l'homme,

me servira d'eau pour nettoyer la vie,

qui ne peut presque pas se nettoyer avec autre chose.

Antonio Fernandez Spencer a reçu le prix Adonais 1952. (Une des plus importantes récompenses poétiques espagnoles dont il est le premier poète Hispano-Américain à avoir bénéficié). C'est heureux. Il réussit à remplir la définition qu'il se donne de la poésie : « Relater ce qui dans la vie réussit ». Son introduction est à la hauteur des poètes qu'elle nous présente : très bonne. Ce recueil,

après beaucoup d'autres, appelle une constatation : la poésie Hispano-Américaine est en train de prendre, en qualité, une place primordiale dans le monde. Elle a, mieux que nous, digéré l'apport des mouvements de l'entre-deux guerres et passe sans difficulté apparente à hauteur d'homme. Elle semble ignorer la gratuité. Tous ses poètes ne sont pas convainquants, mais il en est peu qui tournent à vide.

Poésie Buenos-Aires, au fier fronton « rien n'est possible hors de la poésie » a publié un numéro anthologique consacré à la jeune poésie Argentine. Très riche, ce numéro nous apporte quelques voix connues et reconnaissables, celle d'Edgar Bayley, de Lamadrid, d'Aguirre, d'Espi, de Juan Jacobo Bajarlia, d'Enrique Molina, d'Aldo Pellegrini, d'Oswaldo Svanascini et quelques révélations, Jorge Henrique Mobili, Rodolfo Alonso, Jorge Carrol, Rogelio Bazan.

Les *Cuadernos del Guayas* nous arrivent de l'Equateur. C'est l'organe des maisons de la culture qui centralisent, là-bas, la majorité des activités intellectuelles. Jorge Enrique Adoum, qui fut secrétaire particulier de Pablo Neruda y publie de très bons poèmes. C'est un nom à retenir. Neruda voit en lui le meilleur jeune poète américain.

Victoria Ocampo dirige à Buenos-Aires la revue *Sur* et réussit à lui donner le ton « européen ». Et c'est presque dommage. Nous y retrouvons les problèmes, les questions que bon nombre de nos revues se partagent, et vues sous le même angle. Thierry Maulnier y voisine avec Roger Caillois, Albert Camus et André Rousseaux. Pour notre plaisir, chaque numéro comporte des poèmes. Juan Ramon Jimenez publie dans le numéro 222 un magnifique poème :

A LA FLAMME DU DEUIL

*La lumière qui coupa ses yeux
ne fut pas celle du firmament
elle était plus dure que bleue.*

Un beau fronton sur Rainer Maria Rilke. Et un numéro spécial sur les Lettres Italiennes, complet, varié, abordant toutes les formes, une grande partie des tendances de la littérature italienne moderne. Une réussite.

Nuestra America périodique bilingue (Espagnol-Français) édité au Chili. Un numéro centré sur O'Higgins, le libérateur du Chili, et un article d'Adolphe Grad sur « Misère de la magie ».

Platero, une excellente revue de Cadix, presque uniquement poétique. Des poètes de tous genres, de toutes appartenances. Rafael Alberti, Juan Ramon Jimenez, Antonio Fernandez Spencer, Carlos Edmondo de Ory, Carmen Conde, Blas de Otero et de nombreux autres. De bonnes traductions de poèmes de Paul Eluard, de Pierre-Jean Jouve. Des pages du journal de Carlos Edmondo De Ory, des textes de Juan Ramon Jimenez. Le format de la revue est très bien choisi, la présentation en est impeccable.

Indice (Madrid) nous révèle actuellement une série de documents constituant une partie du dossier de l'inimitié qui depuis vingt ans sépare Jorge Guillen de Juan Ramon Jimenez. Témoignages sur témoignages, extraits de lettres sur reproductions de télégrammes, l'ensemble occupe un peu trop de place à notre goût. Des articles sur Vicente Aleixandre, ce grand poète dont on parle si peu ; sur le mystique portugais Teixeira de Pascaes, sur la littérature Japonaise. Des poèmes de Pedro Salinas, Blas de Otero, Jules Supervielle.

Inventario, que dirige Luigi Berti, à Milan, est une des meilleures revues littéraires que nous connaissions. Trop sérieuse peut-être. On n'y collabore que sur invitation de la revue elle-même. Des poèmes de Salvatore Quasimodo, Libero de Libero, Roger Bordier (en français), Luigi Berti. Des traductions de poèmes de Novalis, d'Archibald Mac Lish, par Renato Poggioli et Luigi Berti. Des articles écrits par les spécialistes de plusieurs pays. Marcel Forti nous parle du « Style de Dino Campana ». Ce poète que les Italiens mettent presque sur le plan de Rimbaud. On ne le connaît pas assez en France. Il est mort en 1932 à l'hôpital psychiatrique de Castel Pulci en laissant un seul recueil, les *Canti Orfici*.

Dialoghi nous parvient de Rome. Une étude sur le langage du poète anglais G.-M. Hopkins. Des poèmes de Ezio Saini, F. Nicisia, Francesco Carchedi.

Francesco Flora dirige à Milan *Litterature Moderne, rivista di varia umanità*. Domaine varié, intérêt égal. « Le rime amorose di Dante » et « La vita nuova » de Dante, deux études où l'on aborde cette partie de l'œuvre de Dante trop longtemps restée dans l'ombre. Le temps est peut-être proche où l'on reconnaîtra l'influence du « Dolce stil nove ». L'œuvre des Cavalcanti, Guinizelli, Lapo Gianni, Alfani, Frescobaldi, Cino da Pistoia mérite mieux que la citation rapide qui demeure son sort depuis plusieurs siècles. Un très bon compte rendu du numéro spécial des « Cahiers du Sud » sur le « Pré-Classicisme Français ».

Luigi Fiorentino édite à Sienne *Ausonia*. Sans trop de dégât. Mais aussi avec peu de réussite. Il y a toujours beaucoup de poèmes. Ils sont assez bons pour que la revue ne soit pas ennuyeuse.

L'université de l'Oregon, aux Etats-Unis, publie *Comparative Literature*. Il y a beaucoup de professeurs qui s'en occupent. On le sent. Mais les questions abordées sont intéressantes et les articles bien documentés. Une étude de René Taupin sur le « French Symbolism and the english language », « Mannerism and Baroque », de E. O. Bergerhoff, et un article de David Erdman sur le prétendu Swendenborgisme de Blake. Des chroniques en plusieurs langues terminent chaque numéro.

Books abroad, publié par l'université de l'Oklahoma nous satisfait davantage. De courts panoramas des dernières décades d'une ou plusieurs littératures. Une chronique des livres étrangers qui occupe la moitié du volume. Voici quelques-uns des sujets traités : Latin American Literature, Contemporary German Writing, Literary Scene in Israel, Contemporary Dutch Letters, Austrian Letters since 1927.

Voici pour terminer quelques revues que nous recevons :

Studies in Philology, de l'Université de la Caroline du Nord; *French Studies*, d'Oxford; *The twentieth Century*, de Londres; *Le Bayou*, publié en français par l'Université d'Houston; *Mandrake*, de Londres, où nous relevons de belles traductions de poèmes de Paul Eluard et Jules Supervielle; *Orbis Litterarum* nous vient de Copenhague, en plusieurs langues. Une étude sur le pré-expressionnisme allemand chez Georg Heyms et Georg Trakls, une chronologie des œuvres de Maître Eckhart.

Nous venons de recevoir le recueil de Dora Isella Russell, *Oleaje* (Edicion de Homenaje, Montevideo, Uruguay), Dora Isella Russell est la jeune poète dont Francis de Miomandre et Edmond Vanderhammen nous ont traduit quelques poèmes voici trois ans. Le recueil espagnol est étonnant. Une profondeur et une richesse inattendues. Juana de Ibarbourou l'a bien senti, Dora Isella Russel, qui se place sous son autorité, est digne d'elle.

HENRI DELUY.

LE ROMAN

LES JUSTES CAUSES, par JEAN-LOUIS CURTIS (Julliard, édit.).

Créer, face au monde réel, un univers qui lui fût à la fois équivalent et supérieur : univers où ce monde s'inscrirait et se résoudrait sous le signe du romancier : telle fut l'ambition de tous les grands romanciers du XIX^e siècle. Celle de Jean-Louis Curtis, avec ses *Justes causes* n'est pas moindre encore qu'elle paraisse plus limitée : non ressusciter toute une époque (celle des années qui suivirent la Libération), non la saisir et la fixer dans le flux ou le reflux de ce que le romancier juge être l'Histoire, mais nous l'expliquer à partir d'un seul plan : la politique. Soit, au lieu d'y effectuer une coupe horizontale, d'y opérer, par l'intermédiaire de certains héros choisis comme suffisamment représentatifs de ses « hommes politiques », une série de sondages qui permette au lecteur de retrouver derrière les valeurs politiques posées par cette époque un enchaînement de fatalités et de choix individuels. « Voilà, il pourrait être curieux, sous l'angle du romanesque, de rechercher le pourquoi et le comment du choix politique, d'explorer les fondements psychologiques, sociaux, religieux de ce choix. Bref, la réfraction des idées politiques dans toute l'étendue de la personnalité vivante ».

Mais comment ne s'être pas aperçu que ce projet contenait en lui-même sa propre négation ? Jean-Louis Curtis entendait considérer notre époque d'abord sous l'angle politique. L'ambition était légitime et neuve : le roman français répugne d'ordinaire à se situer sur ce plan. Mais, aussitôt, Curtis se reprend : ce choix politique, il va l'expliquer, le coupant ainsi de la réalité vis-à-vis de laquelle seulement il prend un sens. Il en fait la résultante de données psychologiques. Non l'amorce d'une action, mais le produit d'actions passées, de conduites individuelles. Curtis détache ses héros du présent. Il les tourne vers leur passé, finissant par les démonter comme des automates, tandis qu'il nous propose l'image d'une époque pétrifiée dans ses contradictions, immobile au milieu de ses propres déchirements.

Nous en revenons donc à l'un de ces romans où le privé l'emporte sur le social, sans qu'il ait cette fois l'excuse de l'abondance (celle des *Hommes de bonne volonté*), ni même celle de l'aveuglement (je songe aux romans de Flaubert, dont les héros subissent passivement l'Histoire, cherchant à y échapper par le bas, par une sorte d'enlèvement volontaire). Les héros de Curtis sont tous, de quelque manière, des hommes publics (au point de sembler décalqués sur tel ou tel personnage parisien contemporain) : des types non individualisés, mais généralisés — presque des entités. A aucun moment pourtant, nous ne les verrons agir. Leur caractère (politique) a été donné une fois pour toutes : Bernard est un jeune juif résistant, intellectuel de gauche qui dirige la revue « Horizons » ; Thibault, un jeune écrivain de droite, désinvolte et cependant insatisfait ; Roland Ozaryun, une « victime » de la Libération, raté et aigri, antisémite, qui a milité pour le Maréchal,

intellectuellement proche de l'imbécilité. Entre eux, François Donadieu tient la balance égale : il est d'origine protestante, a participé à la Résistance, n'a pu souscrire à tous les « excès » de la Libération, s'est retourné vers soi, vers son for intérieur : c'est un *juste* (Jean-Louis Curtis lui-même à n'en pas douter). Leur place dans le monde extérieur, dans la France d'après la Libération, a été fixée dès le début du livre : leur place et aussi le sens de leur action. Rien ne se produira plus. Ces hommes d'action n'agissent pas. Autour d'eux rien ne bouge. Passant de scène en scène (un théâtre, un salon, Saint-Germain...), ils ne feront que se manifester tels que Curtis les a définis a priori, éprouvant au mieux l'un pour l'autre des sentiments de tendresse ou d'inimitié, mais qui ne changeront rien à leur comportement. C'est dire qu'ils sont surdéterminés et que le roman de Curtis, au rebours même de ses ambitions initiales n'aura de sens que par un retour en arrière, par la mise à jour de ces déterminations. A l'univers des choix politiques (un univers fondé sur la liberté) Curtis substitue celui des passions et des fatalités individuelles — des passions qui ont eu lieu : un univers mécaniste. C'est le triomphe de ce qu'il appelle « les Erynies » : « Le monde extérieur et ses accidents n'interviennent dans notre vie qu'en tant que prétexte, ils ne reçoivent leur réalité que des fantômes qui nous hantent ». Le seul événement des *Justes Causes* (plus qu'un événement, il faudrait le nommer une « péripétie »), c'est la découverte par l'antisémite Ozaryun de son origine juive. La mort de la fille de François Donadieu, elle, appartient au magasin des accessoires romanesques : elle traduit l'impossibilité dans laquelle se trouvait Curtis de dénouer son livre, son univers romanesque, une fois ses personnages démontés, étant comme devenu la proie d'une force d'inertie — un fragment de vie parisienne coupé à la fois du temps et de l'espace.

Restait une solution de fuite : la mort de Roland Ozaryun dans quelque happy-end indochinois, l'immuable tête-à-tête de Bernard et de Thibault, reflétant l'un l'autre leur image, la déroute de François, son recours à un quietisme tant politique que spirituel (attentisme ou provincialisme de Sault-en-Labourd ?) et la négation dédaigneuse de son époque en invoquant « ce qu'a de précaire une existence humaine, sa dérisoire brièveté ». Mais les jeux étaient faits d'avance. Les « causes » des héros de Curtis n'en étaient pas : justes ou injustes, la question ne pouvait se poser. Et ses héros étaient condamnés à l'immobilité. Comme il le dit lui-même de Roland Ozaryun : « Il suffisait de les rencontrer pour les *prévoir* ». L'Histoire les avait vomis avant que le livre ne commence. Et le livre de Curtis se décompose en une série de « choses vues », de « chiens écrasés », de « tableaux de genre » dont l'accumulation ne fait pas le roman annoncé.

BERNARD DORT.

RENCONTRES DANS LA NUIT, par FRANCIS DE MIOMANDRE (*Editions du Panorama*).

Le domaine où nous fait pénétrer Miomandre est bien étrange. On croit s'en tirer à bon compte en parlant de fantaisie, en décochant à ce charmant esprit des noms d'elfe ou d'oiseau. C'est tout autre chose et il faut bien que notre temps ait perdu le sens même de ce qu'il prétend aimer pour ne pas voir que Miomandre est un des derniers porte-clés du merveilleux.

Alors que d'autres s'essoufflent pour suivre Ariel, lui n'a qu'un signe à faire pour convoquer en cortèges les plus fluides créations du royaume sans pesanteur ; il est à l'aise dans leur espace, avec la qualité de son qu'il en tire, une sorte d'harmonie volubile où se prend une lumière tendre et pleine de reflets.

Mais où l'on se trompe tout à fait, c'est quand on croit ses jeux gratuits. Miomandre n'est pas un illusionniste et j'en veux pour preuve ces *Rencontres dans la Nuit*.

On peut, si l'on se tient aux apparences, entrer dans cette partition d'images et se croire dans un bal masqué. C'est possible et le talent de l'écrivain se tient en équilibre sur assez d'arpèges, il occulte et découvre assez de visages pour nous charmer. On aura seulement passé devant les masques, étourdi par le vertige d'un admirable contre-point de phrases, sans questionner les yeux. Et le meilleur du livre est au fond de ces yeux, car Miomandre y a caché, déposé sur une file de miroirs toutes ses belles endormies avec les amitiés de sa jeunesse. Si ce n'était qu'une fantaisie, si une évocation parfois douloureuse de la destinée n'agitait ce théâtre d'ombres, on n'y sentirait pas tant d'amour ni tant de peine. L'art en est si sûr que les déchirures du cœur n'apparaissent qu'en filigrane. Une cicatrice laisse parfois la vibration d'un doux agacement, et l'artiste en tire une musique ; mais ici la plainte en mineur tenue tout au long du récit tremble et soupire comme un regret dans les transpositions de la mémoire.

Et que dit-elle ? Que la vie est incertaine ; que réel et songe sont étroitement mêlés, au point que ce sont nos souvenirs, nos amours qui nous rêvent et qui nous conduisent au long du jour et de la nuit. Nous ne faisons qu'émerger de temps à autre de cette onde oppressante — assez pour croire que nous existons. Mais la réalité est à la fois si loin et si près de nous que nous ne la voyons jamais.

A cette reprise de *Samsara*, plus humaine, aux images plus tendrement enlacées, le poète, puisqu'il faut l'appeler par son nom, apporte les ressources insurpassées de sa palette et de son art de dire. *Rencontres dans la Nuit*, tour à tour dialogue ou concert d'ombres pittoresques et frileuses, ne cessent pas dans la mystérieuse lumière qui donne épaisseur à leurs profils perdus, d'être ce qu'elles furent tout au long de la vie du poète, au sens fort du mot : un perpétuel enchantement.

JEAN BALLARD.

MELMOTH, par CH.-ROBERT MATURIN (*Club Français du Livre*).

« Il est bien peu d'ouvrages, dit André Breton dans son excellente préface à *Melmoth*, qui puissent se prévaloir d'un tel ascendant sur des esprits de qualité exceptionnelle et, entre autres, sur les plus grands ». Et de citer Hugo, Balzac, Baudelaire, Lautréamont ; ajoutons, parmi les écrivains de moindre importance, Charles Nodier, Pétrus Borel, Xavier Forneret, Alexandre Dumas, Eugène Sue.

En somme, une œuvre de première grandeur — une nébuleuse noire — qu'on ne peut pas ne pas avoir lue, et qu'on n'avait pas lue (parue en Angleterre en 1820, traduite et éditée en France en 1821, seulement rééditée en 1867, pratiquement introuvable). Peu de préfaces qui excitent à ce point la curiosité — nette, simple, qui fait un historique rapide du roman noir et situe *Melmoth*, troisième des chefs-d'œuvre du genre après le *Château d'Otrante* et *Le Moine*.

La question que je me suis posée, moi lecteur par goût ou par vice, est celle-ci : l'œuvre répond-elle à ce qu'on en attend ? Ces mirifiques promesses d'émerveillement sont-elles tenues ? Cet ouvrage de 1820 d'un genre très particulier peut-il, au moins, être lu en 1954 par quelqu'un qui se soucie plus de l'intérêt suscité par l'histoire elle-même que de littérature, de sources, d'influences ?

Il s'agit non d'une histoire, mais d'une suite de récits que je ne dirai pas emboîtés les uns dans les autres à la manière d'un gobelet dépliant mais embrochés — ils ont tous le même thème ou le même point d'attache : un homme est réduit au désespoir, la mort imminente et souvent affreuse est la seule issue à une vie non moins affreuse ; c'est alors que Melmoth vient jouer son rôle de tentateur, proposer son épouvantable marché — c'est la broche qui réunit tous ces récits. On s'intéresse aux malheurs du moine malgré lui qui rappellent ceux de la religieuse de Diderot, puis la répétition des mêmes effets fatigue, quand vient à point pour donner au livre sa plus profonde portée l'épisode d'Immalie. Il y a deux ou trois grands sujets, disais-je ne sais plus où Valéry, citant « Faust » et la « Tentation de Saint-Antoine ». Melmoth en est un autre exemple. C'est le problème du mal, dit Breton, précisons : c'est le problème de la tentation, d'abord vu et éprouvé par les victimes, puis vu et vécu par le tentateur lui-même et c'est cette situation qui est extraordinaire. Faust n'aime pas Marguerite, il ne lui demande que du plaisir et fait son malheur. Melmoth aime Immalie. Comment celui qui a pour mission de faire le mal peut-il aimer ? — si aimer c'est au moins vouloir du bien à qui l'on aime. Mystère — prodigieusement dramatique, car Melmoth va s'efforcer de tenter Immalie, loyalement si l'on peut dire, puisque c'est son métier ; mais il va s'efforcer aussi, puisqu'il aime Immalie et on pourrait dire sournoisement, de faire qu'elle ne lui cède pas. C'est par ce sentiment d'un amour vrai, plus puissant que le mal, et qui le fait finalement se sacrifier que Melmoth conserve quelque chose d'humain et c'est pourquoi aussi cette œuvre, à mon avis, malgré ce qui a vieilli en elle — décors, procédés — peut séduire le simple lecteur.

Quant à celui qui fait ses délices du roman noir, qui se réjouit des orages, des malheurs, des supplications et des imprécations des victimes et surtout du rire effrayant de Melmoth, ce sera plus qu'une séduction, un envoûtement.

PIERRE MATHIAS.

HARENGS FRITS AU SANG, par JEAN DUPERRAY (Gallimard).

Je ne m'écrierai pas comme Gide à propos de Michaux : « Découvrons Jean Duperray », car les lecteurs des *Cahiers du Sud* n'ont certainement pas oublié son « Nu aux fleurs ». Ce serait, plus que le mien, le rôle de quelque pontife des Lettres de lancer ce nom peu connu comme tel apéritif ou tel détersif ; je puis assurer que le consommateur en aura pour son argent, de satisfaction ou de désappointement — à tout le moins de surprise.

Parmi les écrivains nouveaux ou jeunes (la jeunesse est une question de tempérament, de refus de certaines modes ou de poncils en cours) Duperray me semble un des plus singuliers. On trouve facilement chez lui des influences, des imitations même. (Lautréamont, Joyce, etc..., surtout dans *Dora-Providence*, sa première œuvre publiée et remarquablement présentée par le Club Français du Livre). Il faut aussi reconnaître que Duperray aime les genres que la Littérature dédaigne ou traite comme des sous-produits : les grands Romanciers populaires, les aventures de Fantômas, et savoir qu'il se réclame du surréalisme dont il applique scrupuleusement ou scolairement les procédés, comme celui de l'écriture automatique. Si en ce moment la désinvolture — attribut des Dieux — fait fureur, je pourrais citer Nimier, Laurent, Déon, Duperray lui, me fait penser à une notion dont on a peu d'exemples depuis Balzac ou Dostoïevsky (bien entendu, toutes proportions gardées) — l'épaisseur. Dire que ses personnages sont vivants, c'est insuffisant ; qu'ils ne sont pas des porte-parole ou des rames à idées, c'est plus juste ; au fait, ils ne sont ni linéaires, ni plats comme des affiches, mais épais et lourds, de leur poids de chair, de souffrances, de désirs, de vices, d'illusions. Il faut attendre d'autres œuvres de Duperray, pour parler de foisonnement des personnages — autre caractéristique de Balzac. Dans son deuxième livre *Harengs frits au sang*, on le voit faire reparaitre des figures apparues dans *Dora-Providence*.

Son style surtout n'appartient qu'à lui ; plus qu'à celui de Proust, dont il a l'apparente complication — il s'agit plutôt de propositions imbriquées que de propositions gravitant autour d'un centre ou se déroulant en queue de comète — il me fait évoquer celui de Malcolm Lowry dans la traduction que j'ai lue d'*Au-dessous du volcan*. Mes preuves, je n'ai pas la place de les fournir dans ces notes rapides : une page, une phrase, montrerait un « bruno-phone » ivre autant que le Consul. Duperray pourrait supprimer la ponctuation, on ne s'en apercevrait guère ; un roman de lui, c'est une seule phrase — et dans une seule phrase de lui, il y a tout un monde.

C'est dans *Dora-Providence* qu'on retrouverait le ton, les couleurs du « Nu aux fleurs » et le procédé : un ralenti calculé et savant dans la description plus que le choix et la mise en valeur des détails qui semblent traités pour eux-mêmes ; ralenti qui donne l'impression que ce qui est présenté est plus vrai que le réel, que c'est ça le réel et pas autre chose, jusqu'à l'hallucination, qu'avant Duperray, comme avant tel grand peintre, on n'avait rien su voir. Je reviens aux détails : il y a chez Duperray, comme chez Van Gogh (toutes proportions gardées, je le répète), un amour des choses et des êtres pour ce qu'ils sont ; une bougie sur une chaise,

une fille qui enlève ses bas et c'est la réalité jusqu'alors impénétrable qui commence à se dévoiler. Le « Nu aux fleurs » montre que Duperray est capable de peindre autre chose que des pommes de terre — comme dans *Harengs frits au sang*.

Je n'ai pas encore parlé de l'intrigue ou de l'histoire dans les œuvres de Duperray, c'est qu'il s'agit ici moins d'épaisseur que de complication. *Dora-Providence* était en apparence le récit d'une déviation politique : un militant syndicaliste avait cru bien faire en allant travailler en Allemagne pour essayer de soulever les prolétaires allemands et il en avait supporté les conséquences, c'est-à-dire avait été accusé de collaboration et exécuté. *Harengs frits au sang* est l'histoire d'un crime comme on en trouve dans les faits-divers. Mais ce n'est pas Duperray qui raconte lui-même, dans « Dora », c'était un montreur d'images ; dans « Harengs » un bricoleur-horloger-fabricant d'automates, poète de surcroît, compose une sorte de complainte populaire sur l'assassinat de la mère Gardaud. La complication, voulue par l'auteur, vient du fait que le récit des événements, composé d'une façon ou d'une autre (et j'y reviendrai pour « Harengs ») n'est pas la seule matière de l'œuvre ; l'auteur y ajoute des commentaires, des essais, des jugements d'autres personnages ou de lui — comme s'il donnait tout le dossier qui a servi à composer l'œuvre ; en ce sens *Dora-Providence* était vraiment les coulisses d'un roman. Procédé encore, assurément ; mais ces à-côté sont souvent aussi intéressants que l'œuvre elle-même ; ils lui donnent une autre portée, même s'ils brouillent à plaisir les cartes.

J'ai d'abord moins aimé « Harengs frits » que « Dora ». Je ne retrouvais pas le style de « brunophone déambulant » propre à Duperray et qui m'enchantait. Pourquoi s'était-il avisé de faire marcher sa mécanique si vivante au pas de l'alexandrin ? Quand j'ai cru comprendre que c'était comme une parodie de l'Odyssée, traduction Victor Bérard, alors j'ai accepté ce Duperray crû 1954. Au lecteur d'apprécier.

PIERRE MATHIAS.

L'ESPACE D'UNE NUIT, par JEAN CAYROL (Edit. du Seuil).

Un grand Meaulnes qui partirait à la recherche, à la conquête de son propre passé, tel est François, le héros de *L'Espace d'une nuit*. C'est bien de conquête qu'il s'agit, d'une conquête qui cherche à rattacher le présent d'une vie à son passé pour donner à l'un et à l'autre une signification.

Chez Jean Cayrol, la signification ne se situe pas sur le plan de l'intelligence. C'est poussé par un obscur besoin que François vient passer le jour de son trentième anniversaire chez son père, un père aussi intraitable qu'« irréprochable », qui, au physique comme au moral, a séquestré l'enfance et l'adolescence de son fils. Les justifications que François se donne sont dérisoires, débordées par l'aventure du retour. Ce retour change la valeur du passé. Des événements insignifiants, bizarres, voire cocasses, deviennent la trame d'un échange immense, infini, toujours douloureux entre ce qui est bien et ce qui est mal. Il n'y a pas là un thème apparent,

même pas une vague piste. Chez Cayrol, le nœud du récit reste dans l'ombre. Il est mystère : on ne peut ni l'explicitier ni le comprendre, mais seulement le sonder par approches irrégulières et tatonnantes.

L'Espace d'une nuit, comme chacun des « romans » de Cayrol, présuppose un trou, une coupure infranchissable entre le passé et le présent. De cette coupure, l'auteur ne dit rien. Le récit est fait à la fois des souvenirs de François et de son cheminement vers la maison de son père. Les péripéties du second font lever les premiers, comme si le passé attendait le présent pour exister, s'achever. On serait tenté de parler de vaste symbolisme, mais il y aurait contre-sens. « *Nos pas reviennent nous attendre* », disait Joe Bousquet, et notre vie de fatalité devient destin. Pour le François de Cayrol, il ne s'agit pas d'un destin, même s'il est plus ou moins humanisé par une providence. Au-delà du symbole, du destin, de la providence, il y a autre chose, quelqu'un. Ce quelqu'un ne se voit pas. Il est étrangement si près de l'homme ! Si près que le critique à son propos ne peut user des habituelles majuscules. Heureux même s'il perçoit son existence et se risque très bas à murmurer un nom galvaudé : l'amour ! L'amour, chez Cayrol, n'a rien de triomphant. Ce serait plutôt une sorte de nature naturante des êtres et des événements, ce qui fait que la maîtresse du père de François souffre les mêmes tourments que la femme légitime, que ce père, après avoir tué son épouse, meure chez sa maîtresse. Aiguillé par cet amour, François, là où il voulait simplement comprendre, découvre une laborieuse et magnifique communion des hommes dans les blessures que leur font les deux visages du même amour, le bien et le mal. Ceux-ci se rejoignent dans la pitié que les êtres ont pour eux-mêmes. A cette pitié, le critique, allant jusqu'au bout de la pensée de Cayrol, peut-être aurait le droit de mettre une majuscule et de désigner par un nom ce qui reste en filigrane : le Christ.

Un art de filigrane, ajouterais-je. De filigrane et non d'immanence : il s'agit d'une empreinte posée du dehors sur la blessure du monde, d'une empreinte que cette blessure appelle, rêve, exige, mais qu'elle ne produit pas. De là un certain romantisme un peu équivoque dans l'art de Cayrol. Les choses et les êtres semblent toujours en suspens entre l'existence et le néant. Ce qui leur donne poids tâtonne, et tâtonne avec un penchant au subjectivisme. Ce penchant dilue un peu le mystère que Cayrol veut approcher. Il le dilue par un halo d'hésitation où l'écrivain se complait. La complaisance prend la forme d'un souci de raffiner l'expression où certains verront préciosité. Au vrai, il s'agit de stabiliser un monde aux chancelantes assises et de le stabiliser dans son ambiguïté foncière. Cayrol hésite entre le conceiti et la parabole, entre ce qui illimite par jeu de miroirs et ce qui illimite en mettant à nu. Aussi, n'en déplaît à Roland Barthes, son art est-il très loin du degré zéro de l'écriture, c'est-à-dire de l'art absolument dépouillé d'intentions. On le regrette quand l'on songe que ce serait la pente naturelle de Cayrol. Il est essentiellement le romancier de la table rase, celui qui après un trou, reconstruit le passé et l'avenir sur des choses, des êtres, des valeurs transfigurés.

MARIE-JOSÈPHE RUSTAN.

LITTÉRATURE

L'ECRIVAIN ET SON OMBRE, par GAËTAN PICON (Gallimard).

Sous ce titre assez énigmatique : *L'écrivain et son ombre*, c'est un nouveau traité d'esthétique ou « une introduction à une esthétique de la littérature » que Gaëtan Picon propose au lecteur pour qui lire, ce n'est pas se divertir, mais faire en quelque sorte des poids. Je parle, bien entendu, d'entraînement de l'esprit.

Ce mot « esthétique » est rébarbatif, les poètes et les artistes ne l'aiment guère, il évoque pour moi un insecte inclassable et compliqué (« La création artistique n'est pas le geste aveugle d'un insecte », dit G. Picon); qu'est-ce au juste que l'esthétique ? « Science qui traite du beau en général et du sentiment qu'il fait naître en nous », dit le Petit Larousse, et les gros dictionnaires ne disent pas mieux. L'esthétique est donc une science dont l'objet est d'abord le beau, c'est-à-dire que le beau peut-être expliqué par certaines lois. Mais qu'est-ce que le beau « N. m. Ce qui est excellent », dit le Petit Larousse. D'autres dictionnaires donnent des colonnes d'explications où l'on s'empêtre. Qu'est-ce, maintenant, que ce sentiment suscité en nous par le beau ? Comment peut-il être, lui aussi réductible à certaines lois ? (Je n'ai pas cherché et je ne cherche pas ici à refaire, ni même à critiquer le livre de G. Picon, mais à partir d'un bon pied pour en rendre compte le plus simplement possible). Consultons l'auteur; pour lui, l'esthétique est « non point la conscience de l'art comme existence, comme être d'art : la conscience de l'art comme qualité et hiérarchie, comme valeur ». Si je comprends bien (l'insecte est plus compliqué que je ne croyais) la bonne esthétique, l'esthétique seule digne de ce nom, doit fournir les moyens ou les instruments de mesure particuliers à l'œuvre d'art et très précisément qui concernent la valeur.

Dans ce premier volume, G. Picon applique le principe de la table rase; il montre que tout ce qui a été appelé esthétique n'a pas mérité ce nom, n'a fait qu'approcher le problème de la valeur sans le résoudre. « Ce qui se présente comme Esthétique est, en fait, Philosophie ou Science de l'art; l'Histoire et la Critique, de leur côté, éludent la question fondamentale ». On ne peut contester, fait-il d'abord remarquer, que la création d'une œuvre d'art échappe à l'intelligence, donc au jugement du créateur, encore plus à celle du critique, autrement dit que l'artiste, s'il sait ce qu'il veut, ne sait pas ce qu'il fait et qu'il n'est pas possible au plus subtil critique de trouver les règles ou les recettes qui permettraient infailliblement de refaire l'œuvre. Valéry, du reste, condamnerait l'Esthétique en ce sens qu'elle ne donnait pas le pouvoir, l'œuvre parfaitement analysée, d'en refaire la synthèse; l'esthétique n'est pas la chimie; la chimie elle-même, si elle permet de trouver les éléments de la matière vivante ne permet pas, jusqu'à maintenant, de refaire de la vie; un poème, c'est quelque chose de plus que du papier et de l'encre, des mots choisis et

combinés selon des formules bien connues, comme un tableau est quelque chose d'autre que des couleurs disposées en un certain ordre. On touche ici à l'objection essentielle formulée de nombreuses et diverses façons par G. Picon au cours de son ouvrage, objection opposée à tous ceux qui voudraient réduire l'œuvre d'art à des faits strictement matériels, alors que se servant de moyens strictement matériels elle exprime quelque chose qui les dépasse et qu'on ne peut exprimer qu'en termes de valeur.

Si l'on admet avec G. Picon que l'Esthétique est justement recherche et définition de la valeur, en quoi la philosophie de l'art s'écarte-t-elle de cette esthétique ? — c'est qu'elle se demande non « qu'est-ce que la valeur ? », mais « qu'est-ce que l'art ? ». Un exemple de cette confusion propre aux philosophes. « Pour Hegel, il s'agit de replacer l'art parmi les autres activités humaines dans la dialectique de l'esprit... Son problème n'est nullement celui de la définition des valeurs. Hegel ne s'interroge pas sur ce qui sépare l'œuvre valable de l'œuvre médiocre, sur le lien mystérieux qui accorde le chef-d'œuvre au chef-d'œuvre, en dépit de leur flagrante opposition : il lui suffit de voir se succéder dans l'histoire l'art symbolique, l'art classique et l'art romantique, les trois grandes figures de la dialectique de l'art ».

Aussi nettement se distingue de l'esthétique, l'histoire de l'art, qui rattache l'œuvre aux causes dont elle provient et n'étudie sa valeur qu'en tant qu'elle est représentative, qu'elle suscite d'autres œuvres ou qu'elle résiste à l'oubli. Je crois que G. Picon a raison de dénoncer dans l'histoire une puissante force de nivellement, pour ne pas dire d'avilissement, puisqu'elle s'occupe autant des œuvres de second ordre que des œuvres excellentes. « Un obscur ressentiment contre la grandeur couve sous le détachement historique et lui donne sa force. L'histoire s'acharne étrangement à montrer de quels emprunts l'originalité est faite, de quelles sources viennent ces eaux si pures où nous buvons, de quelle multitude est entouré le génie solitaire, à quelles ressemblances est lié l'exceptionnel ». C'est en passant le procès et la condamnation de ces critiques qui s'intéressent, sous couleur d'histoire littéraire, aux petits côtés de la vie des grands hommes et croient par là servir leurs œuvres ; ils font de la poésie une fille de cuisine.

Est-ce que la Critique n'est pas plus proche de l'esthétique que l'histoire ? « Critiquer, c'est reconnaître dans l'œuvre la présence (ou l'absence) d'une valeur ». On a l'impression, après cette longue recherche de cet objet si bien caché, l'esthétique, de « brûler », comme disent les enfants. N'y suis-je point encore ? — Nenni — M'y voici donc ? — Point du tout. Et c'est l'occasion pour G. Picon de faire du critique tel qu'il l'entend, un portrait exemplaire. « Chacun sent bien que le critique devrait être un découvreur, non pas un consécrateur : on n'est pas un critique pour avoir analysé (lût-ce exhaustivement, lût-ce admirablement) la valeur d'une œuvre célèbre. Le talent que manitestait Sainte-Beuve en écrivant sur Port-Royal, Thibaudet écrivant sur Flaubert, Alain ou Curtius sur Balzac, Gundolf sur Goethe, Bertram sur Nietzsche... dépasse de beaucoup celui qui se dépense dans la plupart des feuilletons hebdomadaires : mais il s'agit d'un problème d'orientation, non de qualité. Le critique est celui qui se mesure avec la production de son époque, qui expérimente une conception d'ensemble de la littérature dans un contact constant avec l'actualité. Une œuvre

critique n'est pas un ensemble de monographies consacrées à des œuvres reconnues : mais un critique n'est pas non plus le délégué à la propagande d'un parti littéraire en formation ou en mouvement ». Le critique sait bien que son rôle est de juger, mais en fonction de quelles règles ? S'il refuse la consécration comme la propagande, s'il repousse aussi le ça me plaît ou ça ne me plaît pas, il lui reste de choisir une voie sûre où s'engager, la critique historique, psychologique ou philosophique et ainsi se détournera de l'esthétique.

Pourquoi le philosophe, l'historien et le critique ne peuvent-ils dire ce qu'il faut entendre par valeur d'une œuvre d'art ? G. Picon répond : « Nous voici contraints d'admettre que la beauté d'une œuvre ne repose pas sur les valeurs qu'isole l'intelligence ; qu'elle est tout entière, et de façon indécomposable, dans l'unité de son inextricable existence ; qu'elle est opaque, complètement opaque pour la conscience analytique ; qu'elle est à subir, donc à admettre, et non à élucider. Tout se passe comme si la valeur d'une œuvre venait non de ce que les valeurs lui apportent, mais de ce qu'elle apporte aux valeurs, en un geste obscur et irréductible, comme celui par lequel la vie appelle inépuisablement la vie ».

C'est là reconnaître l'insuffisance de l'intelligence dans sa recherche de la valeur, donc que l'esthétique (étude de la valeur) ne peut être la science d'un objet qui la dépasse ou si l'on veut, qu'elle est impossible.

Impossible, elle l'est, si on lui demande le secret de l'œuvre ; possible et féconde, si on lui demande seulement de préciser l'importance et le rôle des techniques et la hiérarchie des valeurs. Réduite à ce rôle de guide précis et sûr, d'initiatrice généreuse — sa mission n'est pas de disséquer la vie, on ne dissèque que ce qui est mort, mais de la faire découvrir — l'Esthétique me semble maintenant, comme une coccinelle, écarter ses élytres stricts pour déplier ses ailes : « Qui m'aime me suive ! sur le chemin de la Beauté ! ».

Attendons, comme G. Picon le promet dans un second volume, une visite profitable, je n'ose dire passionnante, aux jardins de la littérature.

PIERRE MATHIAS.

LA FLEUR DE LA PROSE FRANÇAISE, depuis les origines jusqu'à la fin du xvi^e siècle, par **ANDRÉ MARY** (Garnier).

Je ne sais plus qui a écrit que la prose française du Moyen Age avait la succulence d'un jambon de campagne, toute proche encore des patois, savoureuse de ses archaïsmes et de ses naïvetés, lourde de lettres, généreuse de ton, et constamment montée en pittoresque. André Mary, qui a naguère publié le premier volet de ce dyptique (consacré à la poésie), vient de sélectionner 600 pages de prose française qui sont non pas un florilège, mais un panorama extrêmement complet. Je ne crois pas qu'il soit possible de faire mieux. On lui reprochera peut-être de consacrer le même nombre de pages à l'anonyme qui écrivit les « Aventures de Foulques Fitz Warin » qu'à son illustre contemporain Froissart. On aurait grand

tort : le livre d'André Mary n'est pas à l'usage scolaire, et il n'y a qu'à l'école qu'on hiérarchise les écrivains, ou qu'on leur délivre des brevets. Ailleurs, il n'est pris pour guide que le seul plaisir du lecteur. Or — on le sent bien à chacune de ses pages — M. André Mary n'a admis aucun dogme, n'a respecté aucune réputation, n'a avalisé aucune vessie pour une lanterne. Il m'est, pour cela, sympathique, en plus de la réelle considération qu'il m'inspire pour ses connaissances approfondies de la littérature du Moyen Âge et pour son érudition inépuisable. Voici donc, élaguée par un tel bûcheron, la merveilleuse forêt de la prose française jusqu'à la fin du xvi^e siècle. Il a voulu la garder dense et diverse, laisser chacune de ses essences, les grands arbres comme les petits buissons, et nous y ménager des sentiers commodes non seulement pour la parcourir rapidement, mais pour en avoir l'idée la plus juste et la plus *exaltante* à la fois.

On lui est reconnaissant de pouvoir découvrir ainsi Jean de Vignay, traducteur de Vincent de Beauvais, les « Anciennes chroniques d'Angleterre », de Jean de Wavrin, Pierre Charron, ou Mathieu d'Escouchy, aussi mauvais garçon que Villon, et presque l'égal de Froissart. Chaque page est un régal — comme un air vivifiant qu'on respire, comme une belle église romane qu'on regarde.

Pour chicaner, mais pour chicaner seulement, j'ai regretté de n'y point trouver un extrait du « Testament » de Saint-Louis à son fils, ni une page des « Séréas » de Guillaume Bouchet de Broncourt, alors qu'il en figure une des « Matinées » de Nicolas de Cholières (la concurrence, sinon l'imitation). En revanche André Mary n'hésite pas, et il a raison, à mettre aux places d'honneur des écrivains négligés, au fond on ne sait trop pourquoi, bousculés par d'autres ou mal servis par la chance posthume (il y aurait un livre à faire sur la chance ou la malchance posthume des hommes de lettres). Parmi ces réhabilités, notons Jean de Roye et sa Chronique, dite « Scandaleuse », le rude Montluc et ses « Commentaires », et Pierre de l'Estoile, dont les qualités de vision et d'écriture se retrouvent tout au long des « Registres ». Mais je voudrais aussi parler des rythmes et de l'articulation des phrases de l'« Internelle Consolation », de la cocasserie et de la couleur du « Livre du Trésor » de Brunet Latin, de la belle « Chronique », de Jean Jouvenel des Ursins... Je préfère conseiller à mon lecteur de s'abandonner avec une joie, que je lui souhaite égale à la mienne, à cette prose si goûteuse : on en sort regaillardi. Ce n'est pas une impression que l'on a tous les jours avec les livres de prose de notre temps.

PIERRE GUERRE.

LES ESSAIS

LA RELIGION POPULAIRE DANS LA GRECE ANTIQUE, par MARTIN P. NILSSON (*Plon, éd.*).

La religion grecque évoque tout de suite en nous la mythologie et les spéculations intellectuelles des écrivains et des philosophes antiques. Mais toute cette *religion d'Etat*, des dieux et des héros, qui est passée dans notre patrimoine littéraire occidental, est-elle capable de nous rendre compte *exactement* de la mentalité religieuse de l'homme *quelconque* grec contemporain d'Aristote ? Aussi peu que les œuvres de Spinoza, de Pascal et de Bossuet nous permettraient par exemple de connaître celle d'un paysan du ^{xviii} siècle. Et pourtant « le destin d'une religion est le fait de la foule » dit Martin P. Nilsson, et il a raison. Il est intéressant de retrouver avec lui les éléments primitifs de la religion populaire antique, qui a persisté en Grèce jusqu'à nos jours.

Or, cette étude nous ménage plus d'une surprise. Car, si la Grèce ancienne nous apparaît comme le pays de la mesure, de la raison, de la clarté, sa religion populaire nous révèle au contraire les singularités de la superstition, les égarements de la mystique ou de la sorcellerie, les terreurs des spectres, les exaltations des mystères, l'importance des oracles et des devins. Singulière brume jetée dans le ciel trop conventionnellement bleu de l'Hellade. Mais convenons que pour avoir une idée juste de l'homme des gradins, qui s'esclaffait en écoutant les pièces d'Aristophane, il vaut mieux savoir qu'il n'aimait pas se lever du pied gauche ou qu'il cuisinait rituellement les premiers fruits dans un pot plutôt que de lire les aventures poétiques d'Hébé.

M. Martin P. Nilsson condense en deux cents pages d'une lecture passionnante, le résultat de ses recherches. C'est à la source de l'histoire grecque qu'il trouve les fondements de cette religion populaire de paysans humbles et illettrés. Car, avant d'être, à l'époque classique, la civilisation essentiellement urbaine qu'elle fut, la Grèce a été longtemps peuplée de paysans vivant des produits de leur sol. La vie campagnarde a donc déterminé un très ancien culte agraire, dont les coutumes et les fêtes rustiques ont persisté, ou se sont développées. La fête des semailles d'automne a fini par constituer les mystères d'Eleusis, épanouissement parlait de la religion populaire grecque, croyance dans l'éternité de la vie pour les générations qui naissent l'une de l'autre, comme les plantes et les arbres. Mais lorsque la Grèce s'urbanisa, qu'elle devint un groupement de Cités-Etats, et que le culte des villes et la littérature — Homère et Hésiode surtout — constituèrent de majestueux grands dieux, le peuple des artisans et des commerçants ne se soucia guère, en réalité, de ces divinités. Il avait son petit train-train religieux de chaque jour : les « saints » patrons, disons les dieux protecteurs soit des métiers soit des foyers, les fêtes locales, le culte d'Esculape le guérisseur, les grandes foires des panégories — sans compter les diverses superstitions ou l'interprétation des rêves, toute une « Grèce Noire » qui excite notre

curiosité. Il y a aussi les petits côtés familiers de la pratique religieuse, cocasses parfois, mais, si vrais, dont ne parlent pas en général les ouvrages classiques. Les tablettes de plomb, gravées d'imprécations contre telles ou telles personnes, placées dans les tombes pour les vouer aux dieux infernaux (« Je place sur Ariston la fièvre quarte jusqu'à la mort »). Xénophon lui-même, à l'armée encombrée de voyants et de devins, préoccupé quotidiennement des présages (Après le meurtre de Cléarque, il harangue solennellement les soldats, quelqu'un éternue, et tout le monde de rendre hommage aux dieux !). L'oracle de Delphes, non pas consulté sur l'issue d'une guerre ou sur l'orientation politique d'un état, mais sur les cas les plus ordinaires de la vie des gens (un nommé Lysanias demande si c'est bien de lui que Nyla se trouve enceinte, un autre s'il fait bien d'élever des moutons !).

M. Martin P. Nilsson écrit pour conclure que la religion peut se comparer à un bosquet dont les grands arbres cachent le sous-bois de broussailles. On a beau couper et brûler le sous-bois, les herbes repoussent toujours et fleurissent de nouveau. La religion populaire ne disparut jamais, même dans le stade le plus évolué de la civilisation grecque. Il faut donc savoir gré à l'auteur d'avoir, sous les arbres splendides, découvert les fleurs les plus simples mais qui sont, à égalité, le produit du même sol.

PIERRE GUERRE.

LA TOPONYMIE GRECQUE DE LA CORSE (Essai d'explication par la philologie appuyée sur l'histoire), par J. COSIMI (Audin, Lyon, 1953).

On sait que dans sa précieuse *Toponymie de la Provence*, M. Ch. Rostaing, rompant avec une mode ancienne et qui devait beaucoup à l'autorité de Mistral, réduit à fort peu de chose la liste des noms de lieux provençaux tirés du grec, comme Nice, Agde, ou ce curieux étang de l'« Estomac », qui avoisine Fos.

M. J. Cosimi, professeur honoraire de notre Université et Méditerranéen lui aussi, puisque Corse, a entrepris depuis longtemps une tâche inverse, en ce qui concerne la toponymie de son île natale.

Ce qui semble un paradoxe peut se justifier en fait par la différence des conditions historiques entre la région provençale et le territoire insulaire ; conditions que l'on ignore souvent, quand on ne les fausse pas radicalement. C'est donc la vraisemblance plus ou moins grande des détails, le soin mis à l'interprétation des faits historiques méconnus, et la comparaison des résultats les uns aux autres — je veux dire le nombre, la concordance et la solidité des hypothèses proposées pour les divers noms de lieux corses — qui permettront de mesurer la valeur de la thèse de M. Cosimi.

On jugera bon qu'ici je n'entre pas dans des discussions de détail, toujours aisées pour un philologue, mais peu probantes en leur minutie, et qui, à un homme cultivé mais non spécialiste, paraissent sembler partiales en un sens ou en l'autre, ennuyeuses, et

sans conclusion claire. Les idées directrices de l'auteur au contraire, sont claires, souvent frappantes, et peuvent intéresser tout le monde.

Il part de ce fait essentiel, et tout spécial à la Corse (on ne voit rien de tel en Provence, ni en Italie, ni ailleurs) : l'occupation de l'île, ne disons pas sa colonisation, par l'armée et sans doute le clergé de Byzance, du ^{vi}^e siècle de notre ère au début du ^{viii}^e siècle : conditions bien différentes on le voit, par la date et par la profession des occupants, de ce qui s'était passé en Provence, où les commerçants grecs s'étaient implantés beaucoup plus tôt et de façon durable ; mais aussi s'étaient mêlés et assimilés peu à peu à la population antérieure, tout en gardant longtemps leur langue.

Un autre fait éclatant est le nombre de noms, noms de régions ou de villages, parfaitement irréductibles au latin : *Cinarca*, *Ciamanacce*, *Evisa*, *Pietrazittamboli* ; noms dans lesquels au contraire, ressort à première vue un radical grec, simple ou composé, voire un article aggloméré au nom, comme dans *Pietrazittamboli*, petite sœur d'autres cités comme Antibes (*Antipolis*), Naples (*Napoli* : *Neapolis*) ou Stamboul (*eis tan polin*).

Sur cette observation s'en greffe une autre : par exemple, est-il vraisemblable que le nom de *Pietrazittamboli* soit composé d'un morphème grec — déjà complexe ayant trois éléments : *zit*, *tan*, *boli* — surchargé encore d'un radical roman (italique) *pietra*, « pierre » ? Ces deux syllabes *pietra* ne cachent-elles pas un autre élément grec, dont le son ressemblerait assez à un mot indigène, pour avoir suggéré une fausse étymologie ? Ainsi Voltaire attribue à un radical latin le nom de *Lutèce*, prétendue allusion à la boue du Marais parisien, parce que *lutum* veut dire « fange »... Mais *Lutèce* est à coup sûr un nom gaulois.

Seulement, cet arbitraire dont semblent responsables les vieux interprètes du toponyme *Pietrazittamboli*, s'il est en somme moins choquant que ne nous semble celui de Voltaire par son assurance pédantesque ou son ironie mauvaise foi, l'arbitraire tout instinctif en vérité, et ingénu, des parrains du village corse, est une petite machine autrement difficile à démonter. Pour les raisons énoncées plus haut, je ne dirai rien en l'espèce du *pi-etera* suggéré par M. Cosimi.

Son explication générale, au contraire, doit être exposée brièvement. L'idée, la nouveauté révolutionnaire est que nous avons affaire à des désignations d'ordre administratif, militaire, ecclésiastique, disciplinaire, etc., formulées en grec tout naturellement par les occupants, dépourvues de sens pour les indigènes, et rhabillées par eux d'un sens approximatif, que les éléments du dialecte local, par leurs sons, fournissent à leur malice : les faibles se vengent du fort comme ils peuvent. Ces principes n'ont rien que de vraisemblable. Ainsi, nos cartographes ont remplacé *Saint-André-le-gua* (le gué) par Saint-André-le-gaz, et changé une vieille bouche du Rhône, *stoma*, en *estomac*.

La forme concrète donnée par notre auteur à son explication, tout au long du petit livre, est celle-ci : lesdites mentions officielles, fort peu topographiques à l'origine, ont été prises pour telles du jour où elles ont été écrites — comme a coutume d'afficher ses prescriptions tout office militaire ou religieux. Et justement, seule la forme écrite de ces notes byzantines explique, selon M. Cosimi, certaines mutilations que ne saurait expliquer la transmission orale, dont

les lois sont trop constantes (accent tonique, vocalisme et consonantisme, morphologie des désinences, etc.). Ces mutilations devenues orales dateraient d'un temps où le vandalisme légitime des « résistants » corses aurait très matériellement arraché telle ou telle lettre, prise au hasard ou choisie avec intention, du front de ces « écrivains » ; écrivains que l'auteur nous présente comme métalliques. Ici, c'est l'avis des archéologues que l'on attend.

Après quoi, il faudrait une revue générale de cette espèce de dictionnaire ou recueil d'expressions bilingues patiemment construit par M. Cosimi. Son esprit clair et concret de Latin, sa logique rectiligne, ont pu l'amener à certaines inductions ingénieuses, certes, mais qui semblent s'arranger si bien qu'à l'occasion on s'en défie par scrupule, de peur que de plus compétents que nous ne les déclarent hasardeuses. Toute méthode nouvelle est exposée à des tâtonnements, dont l'auteur lui-même n'est pas toujours satisfait de façon durable. M. Cosimi a déjà plusieurs fois retouché les détails de son hypothèse scientifique. Je dirai moi-même qu'on ne peut exclure *a priori* l'idée que certains noms encore difficiles et douteux pourraient trouver explication, un jour, dans des radicaux ibéro-ligures, pré-indo-européens, que sais-je ? La liste byzantine s'en trouverait peut-être réduite.

Il faut attendre maintenant l'épreuve du temps et des méthodes comparatives. Un deuxième tome de l'enquête est annoncé. Il est donc permis de renvoyer à plus tard un jugement, je ne dis pas : définitif, mais plus amplement informé. D'ores et déjà on peut dire que la discussion sera animée et pleine d'intérêt. La conviction de l'auteur, sa conscience et persévérance d'analyste, la qualité humaine de sa méditation sur l'histoire de son pays, la chaleur de sympathie que font naître à maintes reprises des rapprochements tacites avec une histoire plus récente, celle d'une oppression plus lourde et plus étendue, tous ces motifs, même s'ils ne sont pas d'essence scientifique, donnent vie au travail de M. Cosimi : un travail de lettré ; en même temps qu'ils en éclairent la méthode.

ANDRÉ PÉZARD.

CHARLES DE FOUCAULD, Explorateur Mystique, par MICHEL CARROUGES (Ed. du Cerf).

En notre époque, où la biographie hésite entre la vie romancée et l'érudition, il devient difficile d'écrire la vie d'un saint. Une telle entreprise suppose beaucoup d'humilité et de bonne foi. Il faut abandonner les prestiges de l'écriture, se refuser au démon littéraire, mais, d'autre part, retrouver la braise cachée sous la cendre inerte des jours, arracher l'âme aux documents et aux sites que recouvre l'indifférence ou le sommeil.

C'est pourtant ce qu'a réussi Michel Carrouges : une vie de Charles de Foucauld qui ne tombe ni sous les fourches de la critique rationaliste, ni sur les gluaux de l'apologie. Nul doute qu'il n'aime son héros. Ses chauds sentiments éclatent souvent dans la narration des faits, aussi objective qu'il la veuille. Mais ce qu'il veut, c'est nous faire pénétrer dans le dénuement de cette

vie, nous rendre aimable l'atroce refus caché sous tant de douceur. Il y parvient parce qu'il accomplit avec scrupule le périple du saint. Il suit sa trace au désert, lit sa correspondance, compulse les écrits auxquels il s'est confié, les ouvrages qu'on lui a consacrés. Sa documentation est parfaite, car puisée aux bonnes sources ; son travail est guidé par les amis dû disparu sur les lieux mêmes où vécut le Père.

Il est difficile de n'être pas ému à la lecture de ces pages où Michel Carrouges décrit le dépouillement progressif du personnage d'abord, puis de l'homme, pour atteindre à la nudité la plus absolue, à l'anéantissement du moi profane dans la prière, à l'évanouissement du mystique en Dieu. Il y a bien des réflexions qui supposent chez l'auteur une vie intérieure aimantée par d'authentiques exigences spirituelles : Michel Carrouges sympathise avec « l'explorateur mystique ».

Il faut toutefois s'arrêter sur une idée-force de cette vie. Le dépouillement du Frère Charles, qui l'éloignait du monde, laissait en lui vivace un grand désir de servir son pays. Il le servait en religieux, c'est-à-dire en étendant sa charité aux misérables des tribus, aux harratins, aux esclaves, en vrai marabout chrétien pour qui la seule victoire est celle du cœur. Mais il était aussi médiateur entre les grands et cette fonction a pris une bonne part de sa vie. Il est un des ouvriers de la pénétration française au Hoggar ; il a cru à la grandeur de ce rôle. Car il était de ceux dont la lignée remonte à Saint Louis et l'homme de Nazareth retrouvait en lui le croisé. C'est ce qui nous le rend si humain après tant de macérations et d'humilité dans la solitude ; cette âme embrasée de foi et de pitié voulait adoucir la conquête par l'amour, accomplir au désert sa vocation de soldat de l'Evangile. Quoi qu'on pense de sa mission terrestre, une telle figure nous fait grandement défaut aujourd'hui.

JEAN BALLARD.

L'HOMME A LA DECOUVERTE DU MONDE, par PAUL-E. HERRMANN (Plon, édit.).

J'avais ces temps-ci sur ma table, deux livres : le roman d'un auteur apprécié et le livre de Paul-E. Herrmann. J'avais même commencé le roman le premier. Mais j'ai fini d'une traite « L'homme à la découverte du monde », alors que la lecture du roman se traîne encore, au milieu du volume. C'est que le livre d'Herrmann est le roman de l'aventure à travers l'histoire. Il est si intéressant que je n'hésite pas à le placer en tête de la collection de Plon, à égalité avec le livre de Céram sur l'archéologie, « Des dieux, des tombeaux, des savants », un des « best-sellers » français.

Herrmann retrace les étapes de la découverte de la terre, avant le xv^e siècle. Voilà l'enseignement des maîtres d'école compromis, sinon bafoué : 500 pages consacrées aux découvertes antérieures à Christophe Colomb ! Nous y trouvons successivement les routes des marchands de l'âge de pierre, celles de l'ambre, celles de l'ivoire, plus tard celles du bronze ; le pays de Pount où, quinze siècles avant J.-C., une reine d'Egypte envoya sa flotte pour en ramener l'encens, le myrrhe et l'or, les périple des Grecs au delà des Colonnes d'Hercule et jusqu'à la Thulé hyperboréenne,

les voyages des Romains en Chine, les mystérieux blancs qui abordèrent les premiers l'Amérique ou les îles d'Océanie, l'établissement des Vikings au Groenland et, de là, en Amérique, au « pays de la vigne » que l'on pense être le Massachusetts ; les relations si curieuses des ambassades au royaume du prêtre Jean, l'itinéraire de Marco-Polo et les croisières portugaises le long des côtes d'Afrique, sous l'impulsion du prince Henri le Navigateur. A chaque page, Herrmann nous réserve des surprises. On a dit que son livre prenait de grandes libertés avec l'histoire et la critique. Je crois qu'on a beaucoup exagéré. Certes, chacun de ses chapitres commence par une ou deux pages piquantes, faites visiblement pour accrocher l'attention du lecteur. Simple procédé, en réalité bien innocent, même si la vérité historique en souffre un peu. Certes, chaque fois que l'on a émis des hypothèses historiques alléchantes ou hardies, Herrmann n'hésite pas à s'en emparer. Mais toujours il prend soin d'ajouter qu'il s'agit d'une supposition abandonnée par la suite, ou d'une déduction hasardeuse. Ainsi, le lecteur qui sait lire est toujours averti. Et je trouve, pour ma part, intéressant de connaître les solutions, même les plus fantaisistes ou les moins probantes, que l'on a proposé aux problèmes et aux mystères de l'histoire. Car en ces siècles où Herrmann recherche les étapes de la découverte du monde, tout ou presque est mystère. Le lecteur doit être émerveillé, et ne plus lâcher ce livre qu'il ne l'ait terminé.

PIERRE GUERRE.

LA CHINE DANS UN MIROIR, par CLAUDE ROY (Editions Clairefontaine, Lausanne).

Livre intéressant, et intelligent, dans sa conception même : grouper et mettre à côté les unes des autres, pour tenter de donner l'image la plus juste d'un pays et d'un peuple, des illustrations photographiques et des illustrations littéraires ; sur une page, la photographie d'une maison, ou d'un visage d'homme, ou d'un paysage et, en face, le texte d'un poète ou d'un philosophe... Quels sujets de découvertes, de rapprochements et de méditations, dès avant de lire le commentaire de Claude Roy. On a donc eu, à feuilleter ce volume (et il est de ceux que l'on ne résiste pas à feuilleter dès qu'on le tient) comme le plaisir d'une dégustation. Irrésistible, l'école buissonnière est déjà faite, d'une photo à une autre, et d'un texte à un poème. C'est alors que l'on s'aperçoit que le livre de Claude Roy est volontairement orienté, que son commentaire est *engagé*, et que toutes ces confrontations d'images et de mots sont en fait un plaidoyer pour le peuple chinois et un péan en l'honneur de la Chine Nouvelle. Forcé est alors de reconnaître que l'engagement fausse parfois les dimensions et les perspectives, et manque d'objectivité, mais par ailleurs que la position n'est pas nouvelle. Claude Roy fait, par exemple, une très large part, à côté de la poésie classique des lettrés, aux chansons populaires : mais il suffit d'ouvrir l'Anthologie de la Littérature Chinoise, de G. Margouliès (Payot, édit.), pour trouver une part égale réservée aux deux inspirations. Quant à la Chine d'aujourd'hui, elle ne fait que répéter telle période de la Chine de jadis, où le poète Wang Tsie Fou fit abolir par l'Empereur, en 1070, la propriété et lui fit prendre des mesures collectivistes. La Chine est un monde profond, où tout a été

brassé et usé par le temps. Il en reste une sorte d'envoûtement, « ce sentiment véritablement *physique*, écrit Claude Roy, d'être tout à coup plongé dans une vieille civilisation, aussi agréable et vivifiant que doit l'être à la fleur coupée la sensation qu'elle ressent quand on la plonge dans de l'eau fraîche ». Miroir de la Chine ? Certes, mais qui reflète toujours le même sujet, l'homme. Car c'est lui qui ressort en définitive, dans les œuvres littéraires comme dans les images des routes et des toits.

Durant des siècles et des siècles, la Chine a poli et lustré des hommes. Il y a une « couleur humaine » à tout en Chine. C'est la très grande expérience des siècles, une leçon que seul ce pays de cinq mille ans peut donner avec une telle simplicité.

PIERRE GUERRE.

CHARLES GIDE, par A. LAVONDÈS (Ed. La Capitelle, Uzès).

On se souvient de l'amusante scène racontée par André Gide dans « Si le grain ne meurt » : Gide enfant simule une syncope devant son oncle qui, fort lucide et dupe de rien, demeure impassible jusqu'à ce que le petit André se soit relevé tout déconfit. Le livre que M^{lle} A. Lavondès consacre à Charles Gide, l'oncle impassible, n'a pas pour but de nous exposer une fois de plus les théories de l'économiste fondateur de la doctrine coopérative, mais seulement de nous faire approcher d'un homme qui fut si insaisissable de son vivant, et si impraticable à dessiner. Aujourd'hui on pourrait constater avec une certaine amertume que Charles Gide s'éloigne... Il paye la rançon des précurseurs : être d'abord vite oubliés avant d'être ensuite coulés dans un bronze trop définitif. C'est à nous de nous hâter, puisque l'éternité ne l'a pas encore changé, de prendre, grâce à M^{lle} A. Lavondès, une vue aussi juste que possible de Charles Gide, de sa vie et de sa personnalité, de son caractère et de ses qualités morales. Si, à notre grande honte, c'est à Tokio que l'on trouve son buste, du moins c'est en France, heureusement, qu'aura été publié ce « Gide vivant », hommage de l'affection et de l'admiration de sa filleule. M. Charles Teissier du Cros fait suivre ce texte d'une postface écrite dans une langue drue, précise et nuancée témoignant de ce mélange de santé et d'ordre à la fois moral et intellectuel qui caractérise une race.

Il nous y montre que Charles Gide est le produit à la fois d'une terre, d'une tradition, d'une clarté spirituelle et d'une religion. Mais il sait aussi, avec finesse et bonne humeur, nous présenter l'homme en quelques lignes : « l'entrée de Charles Gide dans un salon semblait aussitôt y promener un courant d'air ». La tâche de M^{lle} Lavondès était difficile. Et pourtant, selon M. Teissier du Cros, elle tisse autour de son personnage « sa tapisserie au petit point sans le diminuer ni le caricaturer ». Ainsi, le lecteur, comme dans la réalité, découvrira sous l'aspect glacial et gauche, parfois rébarbatif, de l'économiste, ses vraies qualités de cœur, sa timidité, sa finesse, sa probité et sa bonté. Nous aurons alors, plus que le Charles Gide officiel et universitaire, plus aussi que sa silhouette anecdotique — c'est M. Teissier du Cros qui parle — « la figuration d'un Charles Gide mieux connu, plus haut que l'ironie ».

PIERRE GUERRE.

LES ARTS

40.000 ANS D'ART MODERNE, par JACQUES MAUDUIT (*Plon, édit.*).

En 1952, Jacques Mauduit organisait au Musée d'Art Moderne une exposition rassemblant un grand nombre de relevés et de photographies de dessins et de fresques préhistoriques. Sous le même titre, 40.000 ans d'art moderne, il publie un ouvrage de grande vulgarisation dans lequel il fait le recensement de nos connaissances sur la préhistoire et son art. Après avoir pris son sujet de très loin, peut-être de trop loin, en commençant par les premiers êtres vivants sur le globe et en retraçant toutes les origines paléontologiques de l'homme, de sa pensée et de son activité sociale, J. Mauduit étudie les diverses manifestations de l'art dont les plus anciennes ont probablement eu lieu sur les rives de la Dordogne, au paysage encore aujourd'hui si curieusement « préhistorique ». Art franco-cantabrique, art ibéro-africain, art scandinave et art postglaciaire se succèdent dans le temps, allant du naturalisme au non figuratif. Ce phénomène esthétique aurait pu justifier le titre de l'ouvrage en démontrant le caractère moderne — du reste discutable — de l'art préhistorique. Mais le livre nous laisse insatisfaits, et un peu déçus : il tourne à l'inventaire, donne certes de nombreux renseignements, mais manque de cet élément attractif, si utile à un livre de vulgarisation et qui marquait les précédents volumes de la collection. Notons pourtant que c'est le seul livre sérieux, d'un accès facile, sur l'art de la préhistoire.

P. G.

(Un volume, nombreux clichés dans le texte et 51 illustrations hors-texte, 306 pages, 990 francs).⁸

CITES MAYA, par PAUL RIVET (Collect. « Les hauts-lieux de l'histoire », A. Guillot, éd.).

« Les Indiens vivaient dans des villes parfaitement ordonnées, propres, débarrassées des mauvaises herbes et ornées de beaux arbres. Au centre de la ville se trouvaient les temples avec de belles places : autour des temples étaient les maisons du chef et des prêtres, puis des personnages les plus importants, les plus riches étant les plus proches du centre, et enfin dans les faubourgs s'élevaient les maisons des gens du peuple ».

Ainsi s'exprime l'évêque Diego de Landa en présence des cités Maya que les Conquistadors espagnols venaient de piller et de dépeupler et de vouer à la ruine, sinon à l'oubli. Avec le livre de Paul Rivet, la si intelligente collection d'Albert Guillot, « Les Hauts Lieux de l'Histoire », prend pied sur un nouveau continent. Elle garde évidemment ses mêmes qualités. Tout au plus le texte de ce dernier volume marque-t-il un changement dans l'esprit. Jusqu'ici M. A. Champdor nous avait vraiment menés avec lui en face de Palmyre, en face de Babylone, notant la qualité de la lumière, le vent, la chaleur, nous faisant partager son enthousiasme et ses émotions, évoquant le passé en peuplant les ruines de courtisanes, d'artisans ou de soldats antiques. Je crois même une fois avoir gentiment reproché son lyrisme. Je fais amende hono-

nable aujourd'hui, car c'est justement cela que je voudrais trouver dans le livre de Paul Rivet. Certes, ce dernier a écrit une étude très remarquable, non seulement sur l'architecture, mais sur l'ensemble de la civilisation maya.

Mise au point concentrée, sans défaut, de nos connaissances linguistiques, historiques, religieuses, politiques ou artistiques de ce peuple mystérieux qui entra dans l'histoire après le début de notre ère. Mais j'aurais voulu qu'à côté de ces renseignements précieux, M. Rivet nous fasse vraiment marcher, à côté de lui, à travers ces temples et ces pyramides, qu'il a visités. Il préfère nous en donner une description d'archéologue dont le moindre intérêt n'est pas la précision et la haute compétence. Question de méthode simplement. C'est le lecteur qui y versera son enthousiasme, et je ne crois pas qu'il puisse lui faire défaut devant les images des Cités mayas. Copan, son escalier des Hieroglyphes aux marches couvertes de dessins, ses dieux énormes et ses stèles tachées de soleil et de l'ombre des feuilles. Palenque, mordue, déchiquetée, recouverte par la forêt tropicale, comme Angkor : les pierres, les arbres et les racines font de monstrueux édifices incertains dont tantôt le végétal livre le minéral et tantôt celui-ci cède, effrité, anéanti, à celui-là. C'est au milieu de cette ville morte d'orgueil et de sève que l'archéologue Alberto Ruz Lhuillier poursuivait des fouilles, de 1949 à 1952, au temple pyramidal dit « des Inscriptions ». Elles devaient amener la découverte d'un escalier secret menant à une crypte souterraine.

Avec la même émotion que l'archéologue anglais ouvrant la chambre inviolée de Tout-Ank-Amon, le Mexicain pénétra dans celle inviolée de Palenque. Les murs étaient sculptés des merveilleux bas-reliefs en stuc, une grande dalle également sculptée recouvrait un sarcophage. Quel chef civil ou religieux y reposait, ses ossements couverts d'ornements de jade, dans la pierre peinte en rouge ? Les savants le sauront peut-être un jour. Les photographies qu'en donne Paul Rivet sont saisissantes. Mais voici deux autres cités mayas, Uxmal, elle aussi en partie recouverte par la forêt, aux palais surchargés d'ornements comme les édifices de style monstruos ou churriguesque espagnol, et Chichen Itza, bien dégagée, bien nettoyée, restaurée méticuleusement, formidablement grande et noble, cette « Mecque maya » selon l'expression de Morley.

Neuf photographies en couleurs d'après les relevés d'A. Tejeda reproduisent pour la première fois en France les fresques des trois chambres de Bonampak, datant du VIII^e siècle, découverte en 1946 par Healey. Incomparable document pictural, l'équivalent américain des fresques indoues d'Ajanta, dont nous ne pouvons que souhaiter un jour ou l'autre, dans la collection « Art et Archéologie » du même éditeur, la publication détaillée.

On quitte le beau livre de Paul Rivet plus profondément troublé par ces ruines et ces sculptures, qu'on ne le serait par d'autres ruines égyptiennes par exemple. Le mystère des mayas, dont la civilisation et l'écriture insolite ne peuvent se rattacher à rien de connu, ajoute peut-être à l'étrangeté une sorte de fascination...

PIERRE GUERRE.

(Un volume cartonné, 195 pages, 197 photographies dont 10 en couleurs. 4.500 francs).

MEXIQUE, MAGIE MAYA, par HÉLÈNE HOPPENOT (*Editions Clairefontaine*).

Comme par chance extraordinaire, voici le complément que je souhaitais au livre de Paul Rivet, durant sa lecture : quatre-vingts très belles photographies d'Hélène Hoppenot, pour illustrer l'univers magique, envoûtant des indiens du Mexique. Aux images des temples de Palenque et de Chichen Itza, du palais d'Uxmal, allant d'un ensemble imposant à un détail d'architecture, se mêlent celles des indiens étalant leur marchandise au marché, réparant leurs filets, allant sur les routes, dans la rue, et celles encore des églises coloniales baroques aux porches fleuris et dentellés. Ici, la vie coule à pleins flots, âpre, violente, contrastée, impitoyable, exaltante ou affreuse, comme dans un film de Bunuel. Elle donne aux pierres des édifices un singulier accent. « Souvent, dit Jacques Soustelle dans son introduction, quand un jeune Maya se profile devant une sculpture vieille de plus de mille ans, vous croyez voir s'animer les visages de pierre... ».

La vie continue : le Mexique n'est pas comme un site archéologique, mais le sol, les arbres et les fleuves d'un peuple qui n'a pas encore tout livré de lui, si ce n'est peut-être les ruines de ses temples, gardées par les lianes et la végétation luxuriante de la forêt tropicale, mais un peuple grave et pauvre (la photographie d'une jeune indienne achetant je ne sais quoi, et recevant les billets de banque, ouvre un monde...). Mexique « à proprement parler inoubliable », selon J. Soustelle, en tous cas livre qui le rend inoubliable, tant les photographies d'Hélène Hoppenot sont plastiques et prenantes. Il y a en chacune d'elle, cette *lumière mexicaine* si spéciale et si belle que l'on a admis que c'est elle d'abord qui fait la qualité des films mexicains.

Excellente notice historique de Miguel Covarrubias qui se fait l'écho de la théorie proposée par l'historien et anthropologue Jiménez Moreno, selon laquelle les peuples du caoutchouc, Olmèques du golfe ou des plateaux, furent les créateurs de la culture mexicaine, et ses agents de transmission ; à cette civilisation s'oppose l'impérialisme sans scrupules des Aztèques, qui plongèrent le pays dans la misère et la décadence.

Qu'il me soit permis de recommander chaleureusement la collection des éditions Clairefontaine, dont chaque volume s'attache à représenter en images la pulpe même d'un pays, avec quelques-uns des textes littéraires en regard. Chacun est une réussite, et l'ensemble constitue une entreprise qui fait honneur aux éditeurs de Lausanne.

P. G.

(Un volume sous couverture glacée, 80 photographies tirées en hélioprix : 1.980 francs).

REPRESENTATION DES VILLES DANS L'ART DU MOYEN AGE, par PIERRE LAVEDAN (*Van Der, édit. d'Art et d'Histoire*).

Le développement de la civilisation urbaine caractérise la période du Moyen Age qui s'étend du XI^e à la fin du XIV^e, où « l'urbanisation » atteint son maximum. Non seulement les villes deviennent alors une réalité sociale, sur laquelle s'explique longuement l'Histoire, mais elles deviennent aussi une *réalité artistique*. Les vues fantaisistes des villes *en plan* ou *en vue oblique* sont alors abandonnées aux « Guides des pèlerins » ou aux « Voyages

de Jérusalem » (l'imprimeur se servait volontiers de cinq ou six « vues », de pure fantaisie, qu'il appliquait froidement et indifféremment à n'importe quelles villes). Les peintres italiens, français, flamands du xiv^e et du xv^e siècle placent volontiers des « vues de villes » derrière des portraits, mais aussi comme fond de tableaux religieux, vies de saints, madones ou crucifixions. Ces « représentations de villes », outre qu'elles sont attachantes par leur seul pittoresque, sont un problème d'histoire de l'art, évidemment très spécial, que M. Pierre Lavedan analyse, éclaire et dont il tente de systématiser les aspects. Sous l'angle de la vue, elles sont panoramiques — ville aperçue d'un horizon lointain, ceinturée de remparts — très rarement verticales, sur un plan géométral, mais souvent (surtout dans les livres) en vue oblique, c'est-à-dire en perspective plongeante. Nous pouvons retirer de cette étude maint renseignement, sur la conception de l'espace des peintres de l'époque (la « vue lointaine » des Flamands ou les « perspectives immédiates » des Italiens). Finalement, le gothique transforme ces vues en un jeu architectural, il exagère les tours, les clochetons, les flèches des églises, les clochers pointus et les créneaux, en une sorte de *baroquisme urbain*, d'invention ou de rêve... Les planches qui illustrent l'ouvrage sont insuffisantes, en nombre et en qualité, mais multipliées et améliorées elles auraient rendu coûteux ce livre d'étude, avant tout source de documentation.

P. G.

(Un volume broché, 58 pages, 40 planches en noir, 1.600 francs).

INTRODUCTION A LA PEINTURE FRANÇAISE, DE MANET A PICASSO, par RENÉ GAFFÉ (Editions La Nef, de Paris).

Jamais aucune période de l'histoire de l'art n'a été aussi riche et n'a vu se succéder autant de métamorphoses que celles qui se sont succédées de Manet à Picasso, c'est-à-dire à peine en trois quarts de siècle. Jamais aucune période n'a valu aux artistes de pareilles marques d'incompréhension de la part du public, mais aucune aussi n'a donné lieu à d'aussi retentissantes réhabilitations et n'a suscité finalement le même engouement. M. René Gaffé, sans aller bien loin dans le domaine de la critique, et évitant à dessein de compliquer, donne à son lecteur des notions de base sur l'Impressionnisme et ses suites, le Fauvisme, le Cubisme, l'Expressionnisme et le Surréalisme, tente de délimiter les caractéristiques de chaque mouvement et d'esquisser la fiche esthétique de chaque peintre. M. Gaffé a conçu son livre comme un guide succinct, fait pour mettre en goût l'amateur et lui servir de point d'appui pour de plus profondes recherches. Mais on lui reprochera de n'avoir jamais une pensée claire à moins que ce soit sa prose, confuse et embrouillée, qui forme comme un écran opaque entre ses idées et son lecteur. Son panorama donne pourtant les lignes de force de la création picturale de cette époque, et intéresse en plus d'une page. L'éditeur de ce livre donne le maximum d'agrément au lecteur, par un beau papier Featherweight excessivement léger, où l'impression est d'une parfaite netteté, et par un cartonnage soigné. Critérium de la qualité d'un ouvrage de travail : vous pouvez peser fortement la main sur le livre ouvert sans le fendre en deux.

P. G.

(Un volume reliure éditeur, 292 pages, illustré. 1.440 francs)

QUELQUES POLICIERS

Les couples-détectives obtiennent souvent un succès mérité. Le mystère exerçant depuis toujours un violent attrait sur les femmes, elles enquêtent avec une intuition, une subtilité extraordinaires. Et elles ont le tact suprême de laisser la gloire à leurs époux. Dans *L'Enigme du Collier*, de Frances Crane (A. Michel), nous retrouvons Jeanne et Patrick Abbott, que nous suivons avec plaisir depuis *La Boutique Turquoise* et *L'Ombrelle Rose*. Le drame se déroule cette fois à la Nouvelle-Orléans, dans un milieu d'origine française. Une série de meurtres ne nous empêche pas de noter au passage de succulentes recettes de cuisine créole. Enfin, un inspecteur qui ne se contente pas exclusivement de whisky !

César Brown, intellectuel farfêlu et sa charmante compagne, nous entraînent sur la Côte d'Azur. *César cherche le Consul*, de Delano Ames (A. Fayard), garde l'humour et la fantaisie du premier ouvrage de la série : *César, vous aurez votre crime*. Enfin, dans *La mort est aux petits soins*, par Isabella Bayne (Plon), nous faisons connaissance avec Clarissa et Bénédic. Un hôpital, les allers et venues des médecins et des infirmières, les médicaments dangereux presque à la portée de la main, quelle tentation pour un meurtrier et combien il lui est facile de se dissimuler sous une blouse blanche. Mais nos héros ont un regard vigilant.

Avec *Mort d'un Géant*, de F. et R. Lockridge (A. Michel), nous passons dans le cabinet de consultation d'un médecin célèbre. L'intrigue est adroitement agencée.

Saluons au passage deux vieux amis. D'abord le grand Hercule, égal à lui-même dans *Les indiscretions d'H. Poirot* (Le Masque), ensuite, l'inspecteur Wade Paris, le plus fin, le plus froid, le plus racé des inspecteurs U.S.A. Dans *Cible en taffetas*, le héros de Ben Benson (Presses de la Cité), se heurte au gang dominant une ville. Le chef est, naturellement, l'homme intègre et respecté entre tous. Certes, le thème est connu, mais le livre demeure passionnant.

Helen Mac Cloy a décrit d'une façon remarquable les milieux du théâtre : *En scène pour la mort* (Pierre Horay) est parfois hallucinant. Les crimes se répètent, à la même scène de la même pièce, sous les yeux de centaines de spectateurs.

Ne manquons pas de signaler un suspense remarquable du spécialiste William Irish : *Fantôme à prendre* (Presses de la Cité). L'angoisse vous tient jusqu'à la dernière ligne et la « chute » finale est supérieurement amenée.

M. B.

